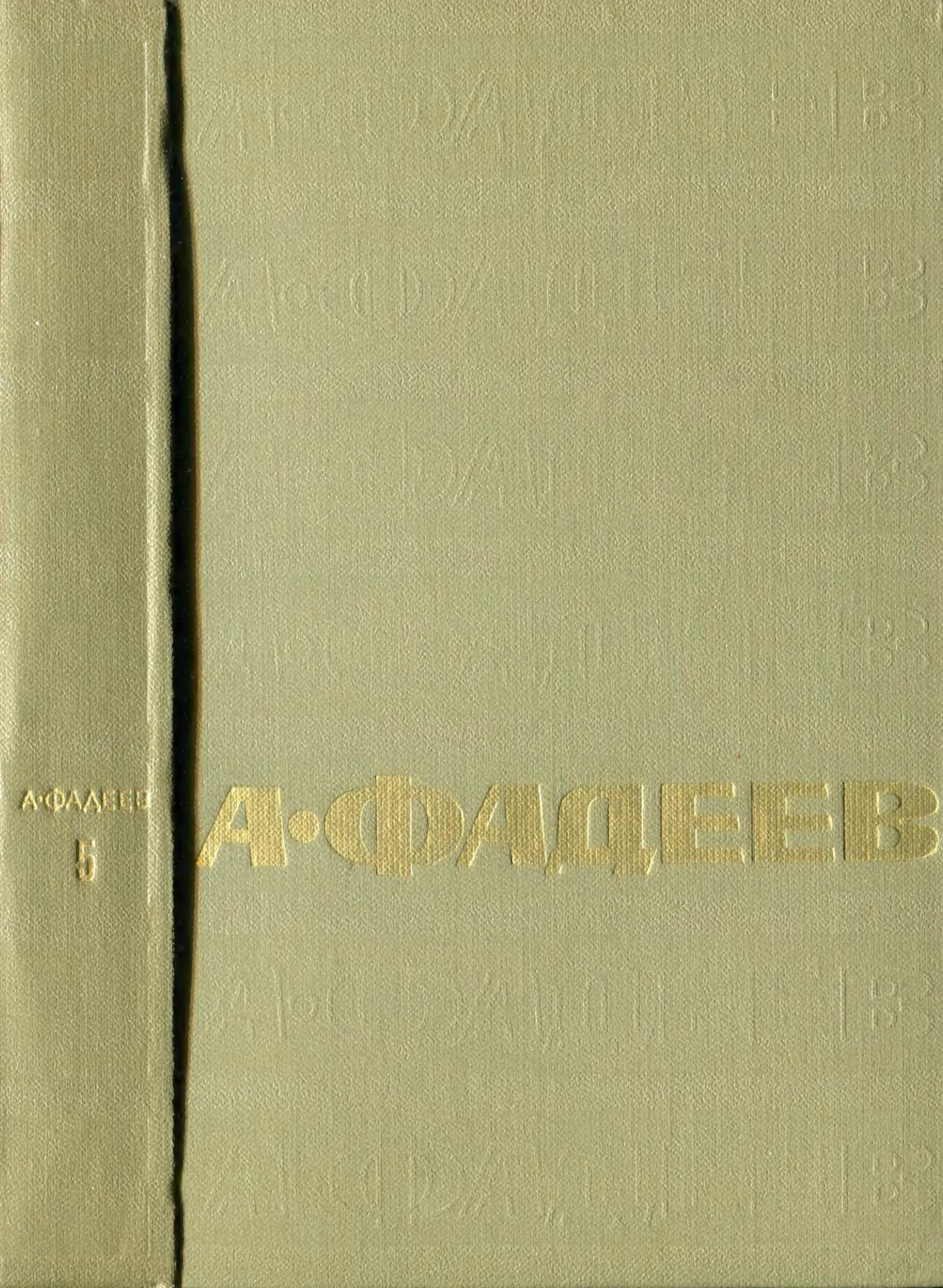

А·ФАДЕЕВ
5
А·ФАДЕЕВ




ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЛИТЕРАТУРА»

# А. ФАДЕЕВ



## СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В СЕМИ ТОМАХ



*Под общей редакцией*

Е. Ф. КНИПОВИЧ, В. М. ОЗЕРОВА,
Б. Н. ПОЛЕВОГО, С. Н. ПРЕОБРАЖЕНСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1971

# А·ФАДЕЕВ



## СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ



## ТОМ ПЯТЫЙ



**СТАТЬИ И РЕЧИ**

**1928 - 1947 гг.**

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1971

Р 2
Ф 15

Примечания *С. Н. Преображенского*

7—3—2

Подп. изд.

# СТАТЬИ И РЕЧИ

# СТОЛБОВАЯ ДОРОГА ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Мой доклад ставит своей целью наметить в свете современных литературных споров те главнейшие, но пока что самые общие вехи, по которым, на наш взгляд, пройдет столбовая дорога пролетарской литературы.

Я должен с сожалением констатировать, что имею возможность оперировать (и считаю это одним из самых больших пробелов в моем докладе) только материалами русской советской пролетарской литературы. Я не только не хочу себя оправдывать, но, повторяю, считаю это одним из самых больших пробелов в моем докладе, ибо полагаю, что украинская, грузинская и другие национальные отряды советских пролетарских литератур имеют уже сравнительный материал для того, чтобы оперировать им в подтверждение основных положений моего доклада. С этой точки зрения, может быть, мне следовало бы сделать такую оговорку, что речь идет о *русской* пролетарской литературе. Но я глубоко убежден, что в специфическом преломлении для всех относительно передовых национальных отрядов пролетарской литературы — основные положения моего доклада более или менее подходят.

### ЦЕНТР НАШИХ СПОРОВ

Мне кажется не случайным, что центр споров, которые велись за истекший год, сосредоточился на той проблеме, которую принято называть проблемой «живого

человека» в литературе. Но я надеюсь показать, что это было все-таки частным выражением другой, более крупной проблемы. Нужно сказать, что термин этот — «живой человек» — так часто употреблялся и кстати и некстати и так сильно его заштамповали, что уже не верится, что действительно за этим самым термином может скрываться что-либо живое. Однако мы не будем сейчас заниматься изобретением нового термина, а посмотрим, что же, собственно, говорилось вокруг пресловутого «живого человека».

Говорилось чрезвычайно и излишне много. Здесь привязали нам, воспользовавшись неудачным выражением одного из наших товарищей (в статье по совершенно другому и совершенно конкретному поводу), рассуждения о некоем «гармоническом» человеке. Очень много говорилось о «психоложестве». Появился на сцену даже «пассеизм» и много всяких «измённых» зверей. И вот когда пришлось разворошить всю эту шелуху, то оказалось, что наша постановка вопроса о показе живого человека в литературе была все-таки самой простой и самой понятной. Ибо наша постановка вопроса сводилась к тому, что мы находимся еще на такой низкой художественной ступени, что не научились показывать людей во плоти и крови, а показываем их схематически. А нужно показывать их так, чтобы читатель *верил в то,* что такие люди действительно существуют. Ю. Либединский в свое время совершенно правильно определял этот схематизм, который господствовал и еще далеко не изжит в нашей пролетарской литературе: «У нас люди давались так: вот комиссар такой-то. Ему надлежит обладать такими-то определенными чертами. Мы и давали ему такие-то черты и пускали в действие. Дальше, буржуа — ему надлежит обладать вот такими-то чертами. Интеллигент — то же самое — определенный трафарет, — и идет в действие» [1].

Наша постановка вопроса о показе живых людей в литературе ставила своей целью преодолеть этот схематический показ людей, чтобы писатели показывали их во всей их сложности и многообразии. Только такую цель мы преследовали.

Теоретики «Кузницы» на своем совещании говорили так: мол, вапповцы за показ живого человека *вообще,*

[1] Журнал «На литературном посту», 1927, № 1, стр. 26.

а мы, мол, за *классового* человека. Но недалеко же ушли теоретики «Кузницы», если, имея уже лет по сорок от роду каждый и лет по пятнадцати работая в литературе, восемьдесят лет спустя после открытия Маркса, они продолжают твердить *только* эту истину.

Да, товарищи, наша постановка вопроса отнюдь *не отрицает* той элементарной истины, что мы должны показывать *классовых,* а не *выдуманных* людей.

Нигде у Маркса не говорится, что классовые люди — не живые люди, а манекены. Именно живые люди — классовые люди. Из этого вы, товарищи, видите, что наша постановка вопроса была все-таки самая простая, самая понятная, и она глубже всяких других проникла в сознание пролетарских писателей.

Позвольте, что же в этой постановке нового? Разве в литературе прошлых времен не стоял всегда вопрос о показе *живого* человека? Да, товарищи, не всегда, но перед литературой прошлого эта проблема стояла. Возьмем смену романтической школы — школой реалистической во Франции, примерно в середине прошлого столетия. Буржуазия тогда уже вступила в первые бои с пролетариатом, но еще далеко не исчерпала своих сил и могла многое сказать. Передовые люди этой буржуазии, не посягая на основы буржуазных отношений, видели, однако, мещанство и пошлость окружающей среды, и, для того чтобы противопоставить пошлости этой среды что-либо более привлекательное, они занимались тем, что изобретали таких героев, которые не существовали в действительности. Я говорю о французской романтической школе конца Реставрации и начала царствования Луи-Филиппа. Оказалось, что эти ходульные герои могли удовлетворить читателей только в самое первое время, ибо, как правильно говорит Плеханов, ходульный и выдуманный характер героев не может быть признан достоинством художественного произведения. И реалистическая французская школа, пришедшая на смену романтизму, поставила вопрос относительно показа живых людей — пусть мещан, но живых людей. Наиболее яркий представитель этой школы, писатель Флобер, ставил своей задачей достигнуть как можно большей объективности в показе окружающих людей. Флобер, например, говорил, что к человеку нужно подходить так же, как естественники подходят к животным.

«Надо обращаться с людьми, как с мастодонтами или с крокодилами, — писал Флобер. — Разве можно горячиться из-за рогов одних и из-за челюстей других? Показывайте их, делайте из них чучела, кладите их в банки со спиртом, — вот и все. Но не произносите о них нравственных приговоров; да и сами-то вы кто, вы, маленькие жабы?» [1]

Как известно, у нас в России Л. Толстой в своем подходе к изображению действительности и человека стремился к максимальной правде, к правдивому изображению человека. И нужно сказать, что эти реалистические направления буржуазной и дворянской литератур, как во Франции, так особенно у нас в России, достигли необычайных, до сих пор непревзойденных вершин в изображении живых людей своего времени.

Но оказывается, что для нас сейчас вопрос об изображении живых людей стоит во многом не так, как он стоял у этих классиков-реалистов.

Главных недостатков реалистического изображения, скажем, у Флобера, было два: во-первых, он, Флобер, стоял обеими ногами, несмотря на все презрение к окружающему мещанству и пошлости, на почве господствующих буржуазных отношений. Он, безусловно, не сочувствовал новым веяниям, не понимал передовых людей своего времени. Таким образом, самые любопытные экземпляры «мастодонтов» и «крокодилов» оставались вне поля его зрения.

Даже Лев Толстой абсолютно не мог понять и изобразить разночинца, который вошел в жизнь в разгар творчества Толстого, не говоря уже о том, что Толстой не мог изобразить рабочего, который уже появился тогда, когда Толстой еще писал, и писал хорошо. Даже крестьянина он изображал хуже, чем дворянина, так что поле зрения и Толстого и Флобера было ограничено.

Второй недостаток — это ограниченность того *метода* изображения, с которым они — не столько Толстой, сколько Флобер, а особенно Золя — подходили к изображению живых людей. Сущность этого метода прекрасно выражена Плехановым. Он говорит: «Этот метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным и который не по-

---

[1] Цитируется по книге: Г. В. Плеханов, Искусство и общественная жизнь, М. 1922, стр. 35.

нимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии*, так как обусловливаются *общественными отношениями*. Оставаясь верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов» как индивидуумов, а не как членов великого целого»[1].

Это не значит, конечно, что в своем подходе к отдельному человеку и Флобер и, особенно, Толстой совершенно не передали тех общественных связей и зависимостей, в которых находились эти люди, но это значит, что они не понимали, что человек есть продукт общественной среды, и вскрывали эти связи более или менее случайно, стихийно, непоследовательно. Интеллигентская критика, и старая и современная, пролила, например, немало слез умиления по поводу Платона Каратаева, а между тем нигде с такой ясностью не вскрываются недостатки того метода изображения, которым пользовался даже такой гениальный художник, как Толстой. Платон Каратаев получился у Толстого олицетворением некоей всегда данной, существующей вне всякой зависимости от реальных общественных отношений, первобытной мужицкой правды. Платон Каратаев — мужик круглый, добрый, очень простой, «цельный», непротивленец, а между тем в условиях помещичьего строя такого цельного Платона Каратаева не могло существовать. Это не значит, что те черты, которые свойственны Платону Каратаеву, совсем не были свойственны огромной массе крестьянства того времени, ибо не может быть, чтобы десятилетиями и столетиями угнетаемое крестьянство не породило в известной мере такую рабскую, непротивленческую психику, но в реальной действительности эта психика сочеталась с теми элементами протеста, недовольства, двойственности, которые были и не могли не быть у крестьян того времени.

Именно потому, что Толстой не понимал, что данный человек является продуктом известной общественной среды, Платон Каратаев у Толстого получился в значительной мере схематичным, односторонним крестьянином. Толстой больше разговаривает о Платоне Каратаеве, чем показывает его.

---

[1] Г. В. Плеханов, Искусство и общественная жизнь, М. 1922, стр. 39.

Вот вам ярчайший пример того, что вопрос о живом человеке действительно ставится не впервые в истории литературы, но что этот вопрос ставится нами как-то по-новому.

В чем сущность нашей новой постановки вопроса?

Она состоит в том, что мы не можем брать человека как некую одиночку, независимо от целого, в котором он находится.

«...Психология действующих лиц, — говорит Плеханов, — потому и приобретает в наших глазах огромную важность, что она есть психология целых общественных классов или, по крайней мере, слоев и что, следовательно, процессы, происходящие в душе отдельных лиц, являются отражением исторического движения» [1].

Поэтому, с нашей точки зрения, показать живого человека — это значит показать в конечном счете весь исторический процесс общественного движения и развития. И так как отражение общественных процессов в психике каждого отдельного человека происходит не путем прямолинейным, механическим, а здесь происходит чрезвычайно сложный диалектический процесс взаимодействия человека со средой; и так как нужно учитывать, что человек подвергается одновременному воздействию самых различных классов, что находит отражение в его психике; и так как психика человека сама по себе чрезвычайно многообразна, индивидуальна, — если принять все это во внимание, то окажется, что последовательно и правильно показать человека как продукт известной общественной среды — трудно, и трудно потому, что *так* человека еще никто не показывал.

Вы видите, что наша постановка вопроса о показе живого человека, будучи самой простой и самой понятной, есть в то же время самая высокая, самая новая, самая сложная и самая трудная постановка вопроса.

Показать так живого человека, как я сказал выше, — это значит провести в области литературы последовательно-материалистический метод, а провести в области литературы последовательно-материалистический метод не мог никакой класс в исторической действительности в прошлом, потому что ни у одного класса, кроме пролета-

---

[1] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, Госиздат, 1925, стр. 190—191.

риата, его субъективные чаяния, надежды и интересы не совпадали, в конечном счете, с его объективной ролью и с объективным ходом общественного развития. И только пролетариат, который имеет эти данные и который владеет методом познания жизни, являющимся единственно правильным методом ее познания, в состоянии применить этот материалистический метод последовательно в своем творчестве. Таким образом, наша постановка вопроса о показе живого человека есть вопрос о проведении материалистического метода в литературе, есть вопрос о гегемонии пролетарской литературы, есть вопрос о новом методе пролетарской литературы, и этим объясняется то, что вокруг такого простого и такого, казалось бы, ясного вопроса велись главнейшие споры в истекший период, и то, почему вокруг этого ясного вопроса было наговорено столько всякой чепухи, всякого вздора, всякой псевдонаучной и пошлой иностранщины.

Я перехожу ко второму разделу своего доклада, в котором я должен буду разобрать, кто и какие «вехи» ставит на пути пролетарской литературы, желая, чтобы пролетарская литература пошла не по тому пути, который я наметил выше, а пошла в ту или иную сторону от него. В процессе разбора этих «вех» я буду уточнять, развивать и углублять вопрос о материалистическом художественном методе.

## ИДЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

Какой первый, совершенно реальный враг противостоит материалистическому методу пролетарской литературы? Прежде всего, тот извечный враг, который стоял всегда перед материализмом. Имя ему — идеализм. Может быть, некоторые товарищи думают, что не стоит даже говорить об идеалистических методах в искусстве? Но это очень большое заблуждение. Идеалистические методы в искусстве существуют и продолжают жить до сих пор. Когда господствующие классы теряют свою прогрессивную роль, когда они предчувствуют свою гибель, когда им уже больше нечего сказать — все явления окружающей действительности приобретают для художников этого буржуазного общества времени загнивания характер случайностей, как будто мир управляется какой-то слепой, хаотической силой, стоящей вне реальных отношений дей-

ствительности. Это ощущение случайности всего передано в словах одного из героев романа С. Пшибышевского — в словах Эрика Фалька. Эрик Фальк говорит о «социалистах», которые думают совершить мирную революцию, но здесь дело не в мирном характере этой «революции», а в общей концепции мира Эрика Фалька.

«Все они проповедуют, — говорит Эрик Фальк, — мирную революцию, замену разбитого колеса новым в то время, как телега находится в движении. Вся их догматическая постройка идиотски глупа именно потому, что она так логична, ибо она основана на всемогуществе разума. Но до сих пор все происходило не по разуму, а по глупости, по бессмысленной случайности» [1].

Еще лучше это выражено в известном стихотворении Зинаиды Гиппиус «Песня», которое цитируется в одной из статей Плехановым:

Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю.
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю...
И это желание не знаю откуда,
Пришло откуда,
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!
О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает!
Мне бледное небо чудес обещает,
Оно обещает.
Но плачу без слез о неверном обете,
О неверном обете...
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете.

Мы имеем здесь совершенно неприкрытое выражение идеализма в литературе, в его наиболее вульгарной форме — признание нереальности всего сущего при неумении, нежелании объяснить те законы, которые управляют миром.

Человеческая психика у художника этого направления изолирована совершенно от общественной среды. Она принимает совершенно мистическое толкование и даже сводится к тому, что те процессы, которые происходят в ду-

---

[1] Цитируется по книге: Г. В. Плеханов, Искусство и общественная жизнь, М. 1922, стр. 63.

ше одного человека, по мнению этого художника, не могут быть поняты другим человеком.

Та же Зинаида Гиппиус говорит, например, следующее:

«Виноваты ли мы, что каждое «я» теперь сделалось особенным, одиноким, оторванным от другого «я», и потому непонятным ему и ненужным? Нам, каждому, страстно нужна, понятна и дорога наша молитва, нужно наше стихотворение, — отражение мгновенной полноты нашего сердца. Но другому, у которого заветное «свое» — другое, непонятна и чужда моя молитва. Сознание одиночества еще более отрывает людей друг от друга, обособляет, заставляет замыкаться душу. Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, — говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя» [1].

Это есть та крайняя степень идеализма в литературе, которая уже превращается в нечто даже выходящее за пределы искусства, ибо произведение становится понятным только данной человеческой личности и не может быть понятым какой-либо другой человеческой личностью.

В менее последовательной и более смягченной форме, но при той же принципиальной основе, идеалистический метод в искусстве находит свое применение у очень известных, читаемых и теперь и раньше писателей. Если вы изучите основы психологизма, например, у Леонида Андреева, то вы убедитесь, что Леонид Андреев брал психику человека тоже совершенно изолированно. Психика этого человека, маленького, жалкого человека, подчиняется только слепой, стоящей позади ее мистической силе — кому-то «в сером», который, как «рок», тяготеет, довлеет над человеком.

Может быть, в наше время, на одиннадцатом году пролетарской революции, трудно найти проявления идеализма в советской литературе? Ничего подобного! У нас они тоже есть, эти проявления идеализма, только идут они под новым модным флагом. В нынешнее время идеалистический поход в литературе идет под знаменем учения Фрейда и Бергсона. Если в самых общих чертах опреде-

---

[1] Цитируется по книге: Г. В. Плеханов, Искусство и общественная жизнь, М. 1922, стр. 58.

лить сущность этого учения, то оно сводится к следующему: изолируя психику человека от ее причинной связи с окружающим миром и, в частности, с окружающей общественной средой, исходя из субъективно человеческих намерений, это учение чрезвычайно преувеличивает, гиперболизирует бессознательную стихию в отдельной человеческой личности как единственную динамическую силу. Таким образом, данные человеческого сознания, согласно учению Фрейда, являются как бы символами, под которыми скрыты бессознательные намерения человека.

Художник, согласно этому учению, рассматривается изолированно от общественной среды, и творчество его исследуется, исходя из психологических процессов, происходящих внутри самого художника. Герои произведения тоже исследуются изолированно от общественных отношений, исходя из субъективных намерений художника, в которых «бессознательное» играет главную роль.

Я должен буду сейчас немного остановиться на одном конкретном проповеднике этого учения, правда, не в литературной области. Само по себе это не представляет большого интереса, но это я должен сделать потому, что с любопытными теориями этого проповедника мы встретимся в другом, более нам близком месте, где сидят как будто бы самые ярые и последовательные противники подобных учений.

Проповедник этот — бывший бельгийский социал-демократ Гендрик де Ман, выпустивший в 1926 году на немецком языке книгу «Психология социализма». Как всякий ведущий поход против марксизма, Гендрик де Ман постарался упростить и вульгаризировать марксизм. По де Ману, учение Маркса о способах производства и производственных отношениях низводится к развитию голой техники, которое механически определяет собой развитие идеологии, то есть, иначе говоря, Маркс якобы возводит мертвую материю, технику в божество и на основе изучения самодовлеющего развития этой мертвой материи строит рациональное познание мира. Между тем самое важное, первичное, решающее в человеке, говорит де Ман, — это «сверхчувственные» переживания, не поддающиеся рациональному объяснению. Поэтому метод Маркса не есть научный метод, а единственно правильным научным методом познания общественной жизни и жизни отдельного человека является метод Фрейда и Бергсона,

обращающийся к анализу психологических корней и мотивов человеческого поведения.

Мне не доставляет никакого удовольствия цитировать этого человека, но я вынужден это сделать по тем соображениям, о которых сказал выше.

«*Рациональное* мышление, — пишет де Ман, — при посредстве категорий теснейшим образом связано с материализмом, с законами движения материи и признанием механической причинности. Ему противостоит *интуитивное* познание с его психологическими реакциями, с признанием особой *психической первичной силы*. Наш дух, или «большой разум», богаче логического мышления. Он имеет в своем распоряжении непосредственное чувственное восприятие, интуицию, интроекцию, или вчувствование, этические и эстетические чувства, словом — всю совокупность чувственных качеств воли.

Благодаря Бергсону, Фрейду, Адлеру и Юнгу современная психология освободилась от суеверия рациональной закономерности как единственной формы познания и поднялась на ту ступень, где она пользуется только киноэнергетическими гипотезами, покоящимися на признании *психической первичной силы*, действующей совершенно иначе, чем *механическое* движение материи»[1].

Если разобрать все эти «психические первичные силы», «киноэнергетические гипотезы», «интроекции», «большие разумы», то мы столкнемся с тем типичным образчиком буржуазной «учености», которую В. И. Ленин любил называть «ущемлением блохи».

Человек делает немало усилий, ссылается на ученых людей, употребляет иностранные слова, для того чтобы высказать очень пошлую «истину»! Типичным образцом «ущемления блохи» является все построение Гендрика де Мана, ибо оно сводится к следующему тощему и неправильному положению: есть два метода познания мира — метод механики (это и есть якобы метод Маркса) и метод психологии, то есть метод Фрейда и Бергсона — единственно правильный метод, по мнению де Мана. Отсюда два способа мышления—рациональное и интуитивное. Де Ман, разумеется, — за второе, а Маркс, по де Ману,—за первое.

Нечего и говорить, что то представление о марксизме,

---

[1] Цитируется по журналу «Летописи марксизма», 1926, № 1, стр. 26.

которое имеет Гендрик де Ман, так же сходно с марксизмом, как недоумение с огуречным рассолом, ибо гениальную диалектику Маркса де Ман низводит к простой механической причинности.

Мы возьмем из этой теории только те моменты, которые имеют непосредственное отношение к нашей теме.

Во-первых, мы должны сказать, что Маркс никогда и нигде не низводил понятие способа производства к мертвой материи. Наоборот, он всегда подчеркивал, что рабочий является главной производительной силой и что вообще без деятельности человека нет технического развития.

Во-вторых, марксизм, — и это для нас чрезвычайно важно, потому что это имеет самое непосредственное отношение к нашим современным литературным спорам, — марксизм никогда не игнорировал, никогда не отрицал чувственного восприятия, переживаний, волевых импульсов людей, в том числе и различных бессознательных намерений человека.

Очень хорошо об этом было сказано в одной из статей «Летописей марксизма»: «Марксизм не рассматривает человека как голую мыслительную машину... Напротив того, марксизм стремится объяснить те или иные представления и идеи людей, даже их способ мышления, из их переживаний, восприятий и отчасти воли. Но он определенное направление и содержание психических переживаний, в свою очередь, объясняет совокупностью реакций, производимых на человека всей окружающей его обстановкой, то есть общественными отношениями, условиями общественной жизни... Наши понятия и идеи являются абстракциями от реальных отношений объективной действительности, которая вызывает в нас определенные впечатления и восприятия, перерабатываемые нами в понятия. Если бы возможно было непосредственное *логическое* познание, мы бы не нуждались ни в каком *опыте*»[1].

Мы увидим, что представление о человеке либо как о «носителе психической первичной силы», либо как о «голой мыслительной машине», механическое разделение способов мышления на рациональный и интуитивный и их противопоставление в наших литературных спорах имело очень большое место. Де Ман противопоставляет интуи-

[1] Журнал «Летописи марксизма», 1926, № 1, стр. 28.

цию — разуму, бессознательное — сознательному, чувства — мышлению. По де Ману, чувство, бессознательное, интуиция—это решающее, превалирующее над рациональным познанием, определяющее сознательные намерения человека. Мы столкнемся далее с любителями такого же противопоставления, но перевернутого в обратном смысле, то есть с людьми, отрицающими какое-либо значение человеческих чувств и объявляющими рациональное мышление единственной формой мышления. Но такой разрыв этих двух моментов человеческой психики, с какого бы конца он ни производился, ничего общего не имеет с марксизмом. Это можно показать на двух примерах. Один пример — из области политики. Скажем, социалистические идеи не рождаются непосредственно, сразу в голове пролетария: капиталистический строй, эксплуатация и угнетение воздействуют вначале на чувства рабочего, вызывая соответствующую, сначала даже несознательную реакцию; только впоследствии оформляется это в какие-то представления и складывается, наконец, в социалистические идеи, помогающие пролетариату познать объективный ход развития действительности, дающие определенное целеустремление воле пролетариата. В свою очередь, эти социалистические идеи в той мере, в какой они глубоко овладевают мыслью пролетария, способны превращаться и превращаются в социалистические чувства. Второй пример — из области художественного творчества. Огромная роль так называемой «интуиции» в художественном творчестве не подлежит никакому сомнению. Роль эта, грубо говоря, более значительна в области искусства, в частности литературы, чем, например, в области научного творчества. Но абсолютно ничего не понимает тот, кто противопоставит интуицию, скажем, мировоззрению художника. Противопоставление интуиции — рациональной, сознательной деятельности художника — это метафизика, ибо интуиция не есть некое «божество», которое раз и навсегда дано человеку и помогает ему «прозревать» неожиданные вещи в окружающей действительности, — а определенное содержание и направление «интуиции», являясь, в сущности, следствием не только бессознательного, но и сознательно накапливаемого человеком опыта, обогащается сознательной работой художника над собой. Совершенно прав был Либединский, когда говорил, что выражение «поэзия должна быть глуповата» вовсе не надо понимать так, что

художник должен быть глупцом. Кстати сказать, этому выражению — «поэзия должна быть глуповата» — в последнее время с большой охотой аплодируют все сторонники «бессознательного» творчества. Но чтобы поэзия стала «глуповатой», для этого как раз необходима колоссальная мыслительная, сознательная деятельность художника. И все величайшие художники прошлого были величайшими мыслителями или, во всяком случае, людьми умными, думающими. Этот момент метафизического противопоставления бессознательного — сознательному, интуиции — разуму, в противовес их диалектическому единству, где ведущая роль принадлежит разуму — предлагаю вам всем запомнить.

Имеем ли мы в современной советской литературе какое-либо применение этих теоретических положений? Да, совершенно бесспорное. Мы имеем применение этих теорий как в творчестве отдельных писателей, так и в области литературоведения и критики. И идут они по двум главнейшим линиям, в равной мере противостоящим основной линии развития пролетарской литературы. Обе эти линии исходят из разобранного нами выше разрыва и противопоставления бессознательного — сознательному, интуиции — разуму.

Одна из них отводит при оценке творчества художника единственно решающую роль (если брать эту линию в законченном виде) пресловутой «психической первичной силе». Другая, исходя из такого же противопоставления, сводит работу художника к работе «голой мыслительной машины».

Отсюда вы видите, что мы совершенно не зря занимались разбором теории Гендрика де Мана.

## СОВРЕМЕННЫЕ «ИРРАЦИОНАЛИСТЫ»

Наиболее ярким и последовательным представителем первой, так сказать, «иррационалистической» линии в современной советской литературе является Всеволод Иванов. Его книга «Тайное тайных» построена на таком иррациональном подходе к человеку, иррационалистическом объяснении мотивов его поведения. Кстати сказать, у Всеволода Иванова метод этот проведен настолько последовательно, что свидетельствует как раз о головном, искусственном, сознательном выделении в человеке этих бессо-

значительных сторон его психики. Я не буду подробно останавливаться на разборе этой книги — об этом много и не всегда плохо писалось, — укажу только, что в последних вещах этого талантливого писателя, например, в рассказе «Подвиг Алексея Чемоданова», этот метод находит свое наиболее последовательное завершение. Рассказ этот вы читали. Какая основная «идея» в нем проводится?

Во-первых, мы имеем там полный отрыв человеческой личности, в данном случае — Алексея Чемоданова, — его чувств, мнений, поступков, развивающихся по своим собственным, отдельным законам, — от живой, окружающей его действительности, развивающейся по таким же отдельным, стихийным, не связанным с ним законам. Отсюда проистекает, во-первых, полная невозможность понять человеку и самого себя, и то, что вокруг него происходит. Алексей Чемоданов, старающийся «математичней» относиться к жизни, дает подчеркнуто нелепые, явно не соответствующие действительности объяснения, почему так тоскливо и жалобно поет женщина в городке, куда Алексей Чемоданов неведомо почему попадает. Товарищи по роте дают подчеркнуто нелепые объяснения, почему Алексей Чемоданов заезжал в этот город и почему он так настойчиво рассказывает об этой женщине. Только перед смертным подвигом Алексею Чемоданову показалось, что он правильно себя понял, но и тут неизвестно, почему это с ним случилось и что именно понял Чемоданов.

Первое впечатление несчастного читателя такое, что он буквально ничего не понимает, будто он только что видел страшный сон после сытной баранины: нет решительно никаких реалистических мотивировок поведения людей; все обусловливается случайностью. Но в этом и заключается задача Всеволода Иванова — показать, что человек, сам руководимый велениями «психической первичной силы», никогда не в состоянии понять того, что происходит, потому что все окружающее живет по тем же стихийным, не поддающимся объяснению, законам. Можно предсказать уже дальнейший путь Всеволода Иванова, ибо у него путей может быть только два: либо, попрактиковавшись в этой манере необычайной организации материала и в известном смысле обогатившись ею, он перейдет все-таки к более реалистическим мотивировкам; либо, углубляя эту манеру, он неизбежно скатится к откровенному мистицизму. Если же он будет топтаться на месте,

то очень скоро станет скучно и ему самому, и читателю.

Исправить это, кстати сказать, невозможно ни командованием, ни приказом, ни окриком, как это пытаются делать некоторые «классики из Чипа», наивно думающие, что можно писателя заставить уже завтра писать иначе. Такое отношение этих писателей к действительности имеет глубокие социальные корни, и только вдумчивым, серьезным, научным разоблачением неправильности этих методов, в конечном счете, понижающих художественную силу произведений этих писателей (то есть заставив их самих задуматься над этим и понять это), можно помочь им выйти на более широкую и правильную дорогу.

Тем большее осуждение должны встретить с нашей стороны те, кто пытается «освятить» разобранные выше методы художественного творчества своеобразной «теорией».

Мы не будем останавливаться на тех из них, у кого это получило более или менее законченное и неприкрытое (иногда просто болезненное) выражение. Нет, например, надобности как-либо критиковать печально знаменитые «исследования» доморощенного российского «фрейдиста» И. Ермакова, в сущности даже вульгаризирующего своего учителя. Нет надобности останавливаться и на статье профессора М. Григорьева «Психоанализ как метод исследования художественной литературы» («Красная новь», 1925, № 7).

Я остановлюсь на тех и таких «теоретиках», у которых сползание на рельсы «иррационализма» далеко не получило законченного выражения, а (более или менее стыдливо) прикрыто, и потому наиболее опасно.

### ТЕОРЕТИКИ «ПЕРЕВАЛА» О БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ

...Возьмите, например, А. Лежнева, хотя бы его статью о И. Бабеле.

«Каков смысл его, Бабеля, пристрастия к припадочным?.. — спрашивает Лежнев. — Во-первых, чисто бытовое. Неврозы — порождение войны. Показывая невротиков, Бабель является верным отобразителем действительности. Но это не главное. Гораздо важнее то, что моменты припадка позволяют Бабелю с максимальной убедительностью раскрыть подлинный, внутренний пафос его ге-

роев. Они являются как бы прорывами в их внутренний мир, и в эти прорывы устремляется с огромной силой и несомненной искренностью (потому что власть человека над собой утеряна) то, что дремлет, то, что не высказано и о чем мы можем только догадываться».

Трудно найти другой образец более метафизического, более механического противопоставления «двух начал» (у Лежнева это именно два начала) в человеческой психике! «Внутренний мир» — отождествляется, по существу, только с тем, «что дремлет ...что не высказано ...о чем мы можем только догадываться». «Несомненная искренность» человека проявляется тогда, когда его «власть над собой» утеряна (то есть когда перестает работать его сознание). Это уже не только преувеличение роли бессознательного, это полное противопоставление его как единственной подлинной динамической силы сознанию человека. Вместо того чтобы вскрыть односторонность, даже болезненность бабелевского приема и объяснить его происхождение, Лежнев, который хочет быть марксистом, не находит ничего другого сказать, кроме того, что «моменты припадка позволяют Бабелю с максимальной убедительностью (!!) раскрыть подлинный внутренний пафос (?!) его героев».

Получается, что подлинный пафос человека лежит только в его подсознательной сфере. Сознательная же деятельность человека, по Лежневу, лишена искренности. В целом это — толкание художника на совершенно неправильный путь изображения человеческой психики. Сильно хромает по этой части т. Д. Горбов. Послушайте, например, что пишет он о писателе А. Соболе:

«Соболь был подлинным художником. А разгадка всех противоречий личности и судьбы художника — в его творчестве. К тому же это был художник редкой интимности, творчество которого было непосредственным — мучительно-взволнованным и болевым самораскрытием его внутреннего «я»...»

Сказано, что и говорить, здорово! Но надо иметь в виду, что после «мучительно-взволнованного», да еще «болевого», да еще «самораскрытия» (?!), да еще «внутреннего» «я» остается только один шаг до заявления, что это «внутреннее» «я» непохоже и непонятно другому «внутреннему» «я»; — но это будет уже не Д. Горбов, а Зинаида Гиппиус!

Послушайте еще, как относится Горбов к «лешим» и «антютикам» Сергея Клычкова:

«Порой повествование уклоняется в полную фантастику и в бредовые видения, но в столь прозрачные, что они служат лишь легким покровом реальности... Пусть классовое расслоение в романе Клычкова не углубляется дальше противоречий между барами и попами, с одной стороны, и крестьянством — с другой. Пусть работа у машины предстает здесь перед нами в виде некоего дьявольского наваждения... Пусть большой город у Клычкова — царство дьявола... Пусть, наконец, наука представляется героям С. Клычкова порождением «барской зевоты». Но упорные искания правды, справедливости, отвращение к мировой бойне, признание производительного труда основной жизненной ценностью, презрение к церковности, трезвый, язычески радостный подход к глубочайшим жизненным проблемам, объявление буржуазии «выдуманными людьми» — все это делает крестьянское выражение классового мировоззрения трудящихся неотделимо-родственным его осознанно-пролетарскому выражению» [1].

Вы видите, что Горбов начисто обошел вопрос о том, мировоззрением каких слоев крестьянства является мировоззрение Клычкова, — иначе он пришел бы к тому единственно правильному выводу, что мировоззрение Клычкова прямо противоположно мировоззрению пролетарскому, а Горбов не хочет приходить к этому выводу. Для этого ему приходится даже «полную фантастику» и «бредовые видения» объявить «легким покровом реальности», то есть сдать свои материалистические позиции в концессию «чертовщине». Проявив этакое добродушие к «антютикам», этот теоретик «Перевала» пишет:

«Написанный на знамени «Перевала» лозунг борьбы за реализм, органически связанный со строительством нашей эпохи, есть не что иное, как четкая программа общественного поведения и художественной практики одновременно».

Благодарим вас за такую четкую «художественную программу»!

Это более или менее стыдливое сползание теоретиков «Перевала» на путь голого «иррационализма» объективно

---

[1] Д. Горбов, У нас и за рубежом. Литературные очерки, изд. «Круг», 1928, стр. 128—129.

противопоставляет их творческий метод основному методу пролетарской литературы.

Есть две причины, по которым мы в свое время разошлись с «перевальцами». Одна причина — это то абсолютное непонимание специфики искусства, тот совершенно выхолощенный подход к художественному творчеству, которые были свойственны тогдашнему руководству ВАППа, — непонимание и подход, которые еще далеко не изжиты и сейчас нашей организацией, хотя и преодолены уже в решающей ее части, и которые в то время отталкивали от нас даже некоторых пролетарских писателей.

Вторая же основная причина борьбы между нами в том, что свой, особый, окольный путь развития писатели и теоретики «Перевала» пытались и пытаются сейчас сделать основным путем развития всей советской литературы, не веря в то, что пролетариат создаст свой литературный метод, который неизбежно станет методом господствующим. У них на знамени написано, что «нужно совместить свое нутро с современностью». Но я не представляю себе, каким образом происходит совмещение «нутра» с современностью, если не путем сознательной, интенсивной, длительной работы писателя над собой в направлении выработки им своего мировоззрения, которое, будучи глубоко воспринято, претворилось бы в его чувства, — если не путем активного участия в нашей общественной жизни, которая развивается в том же направлении — глубокой, коренной переделки человеческой психики.

Иного пути переделки психики художника, кроме как через сознательную работу художника над собой и его сознательное участие в переделке мира, я не вижу.

Социалистические идеи в широком их понимании, то есть включая все их философское обоснование, проникая глубоко в сознание, претворяются в чувства, наполняя собой и чувство эстетическое. Но если «совмещать свое нутро с современностью» так, что «нутро» будет возводиться в божество, что перед этим «нутром» будут раболепно приседать, будут молиться ему, то, простите, это не совмещение «нутра» с современностью, а это разговор о совмещении, прикрывающий отход от современности.

Охарактеризованное мною выше направление в современной советской литературе, которое я назвал условно «иррационалистическим», ни в коем случае не совпадает

со столбовой дорогой пролетарской литературы, ибо оно (направление это) свидетельствует прежде всего о том, что люди, пишущие таким образом, не имеют целостного мировоззрения, в свете которого они могли бы брать явления жизни во всей их сложности, прощупывать действительную закономерность общественного развития. Пролетарская литература, обладая целостным мировоззрением, не пойдет по этому иррационалистическому пути.

Почему же до сих пор в пролетарской литературе преобладала, однако, схема? Потому, что пролетарская литература хотя и исходит из правильного мировоззрения, из единственно правильного метода познания жизни, однако настолько мало им еще овладела и потому настолько еще художественно слаба, что в очень большой степени подходит к изображению человека от политической книги, а не от окружающей художника конкретной действительности. Она еще не умеет находить непосредственные впечатления от самой действительности и возводить их в степень искусства. Марксизм не схема, не догма, — это метод, позволяющий с максимально возможными в современных условиях силой и правдивостью вскрывать действительные процессы, происходящие в природе и обществе. Пролетарский художник не должен рационалистически наделять природу и общество теми свойствами, которых он сам еще не видел и не почувствовал, но которые, согласно учению марксизма, присущи природе и обществу; наоборот, он должен настолько овладеть методом марксизма, чтобы с его помощью в самой действительности находить конкретные формы и явления, подтверждающие жизненность и правильность материалистического миропонимания. Но с тем большей последовательностью он должен отметать те и такие методы, которые не помогут, а затруднят ему увидеть мир таким, каков он есть, и толкнут его на путь искаженных представлений о мире.

### «РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКИЕ» ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В следующей части своего доклада я должен буду остановиться на разборе таких течений и направлений в советской литературе, которые я столь же условно могу назвать голорационалистическими и которые, на первый взгляд, являются полярными по отношению к разобран-

ным выше, но которые, как я покажу вам дальше, несмотря на то, что очень часто клянутся Марксом и Энгельсом, ничего общего с марксизмом не имеют. Товарищи понимают, что я говорю здесь прежде всего о ЛЕФе.

Центральный пункт лефовской теории — это отрицание необходимости искусства в наше время и противопоставление искусству и, в частности, литературе — так называемой точной фиксации фактов. Я вам процитирую одно место из статьи С. Третьякова в «Новом ЛЕФе»:

«Пассеисты (по терминологии ЛЕФа, мы тоже к ним относимся. — *А. Ф.*) уверяют... что их искусство показывает жизнь, стимулирует самодеятельность. На самом деле это искусство фатально оболванивает мозги, гасит интеллект, развязывает стихию инстинкта, уводит от жизни, создает экзотику, то есть небылицу, там, где должна быть видима быль, делит действительность на две половины: скучно-практическо-прозаическую и увлекательно-вымышленно-поэтическую.

ЛЕФ ставит под знак сомнения все искусство в его эстетико-одурманивающей функции.

ЛЕФ — за выработку методов точной фиксации фактов.

Невыдуманную литературу факта ЛЕФ ставит выше выдуманной беллетристики, отмечая рост спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей, и протестует против того, что до сих пор в издательствах хорошая статья, требующая поездок, изучения и подбора материала, оплачивается вдвое ниже, чем ординарнейшая новелла беллетриста, для реализации которой нужен только палец, чтобы ее высосать» [1].

В другой статье Третьяков высказывается еще «революционнее»:

«Партия все время в неустанном соприкосновении с текущим фактом формулирует очередные лозунги дня и директивы. Эти директивы охватывают все бо́льшую поверхность политических и общественно-бытовых взаимоотношений. Одиночке-писателю смешно и думать о своей философской гегемонии рядом с этим коллективным мозгом революции».

На первый взгляд, лефы кажутся большими революционерами — они против всяческой «стихийности» и

[1] Журнал «Новый ЛЕФ», 1928, № 1, стр. 2.

«чертовщины» в искусстве, они даже за партийные директивы,—но не нужно большого труда, чтобы показать, что мы имеем дело вовсе не с наиболее последовательными борцами с «чертовщиной», а имеем дело с другой разновидностью «чертей» из одного болота.

Нетрудно видеть, что под «эстетико-одурманивающей функцией искусства» лефами подразумевается всякое искусство, способное эстетически целостно воздействовать на человека, то есть мы имеем дело с отрицанием искусства вообще, с противопоставлением ему «точной фиксации фактов» в виде очерков, мемуаров, статей. В лучшем случае последние, очевидно, могут быть образно оформлены, но уже, во всяком случае, не должны претендовать на какое-либо философское обобщение, для которого существуют «партийные директивы», охватывающие «все бо́льшую поверхность (?) политических и общественно-бытовых взаимоотношений».

Начнем с того, что противопоставление факта — искусству еще более нелепо, чем противопоставление факта — теории, и имеет одинаково обывательские общественные корни. Ибо, подобно тому как научная теория, вовсе не отметая факты, а основываясь на них, старается вскрыть известные закономерности, которые определяют ход и направление развития данной системы фактов, отметая случайное, внешнее и находя внутренние законы действительного движения, — подобно этому искусство, также исходя из реальной конкретной действительности, из фактов и явлений, более того — давая их конкретное, образное, «непосредственное» выражение (что является как раз спецификой искусства), стремится совлечь кажущиеся и поверхностные представления о действительности и обнажить сущность происходящих в жизни процессов и явлений. Подобно тому как не всякая научная теория способна вскрыть действительные законы действительного движения, а нередко обобщает лишь то, что происходит на поверхности, или собственные субъективные представления, а отсюда — дает искаженное представление о мире, и только марксизм, наука пролетариата, наиболее последовательно «срывает все и всяческие маски» и освещает путь, опираясь на объективные законы развития, — подобно этому не всякое искусство способно вскрыть в образах истинную сущность явлений, оно нередко вступает на путь «опоэтизирования» кажущихся представлений, и

только развитое искусство пролетариата способно будет дать наиболее цельные, очищенные от всего случайного, картины мира.

Подобно тому как марксизм стремится не только объяснить мир, но является орудием для изменения мира, — подобно этому искусство пролетариата, будучи пропитано мировоззрением марксизма, не только не создает «красивые небылицы», не «развязывает стихию инстинкта», не «гасит интеллект», а воздействует на всю психику людей в направлении ее социалистической переделки.

Противопоставление факта — искусству, подобно противопоставлению факта — научной теории, свидетельствует об отсутствии у лефовцев целостного мировоззрения и вскрывает их обывательскую природу — природу вульгарных эмпириков и метафизиков.

В частности, неправильно пишет Третьяков о партийных директивах, что они охватывают «всё бо́льшую поверхность политических и общественно-бытовых взаимоотношений». Сущность партийных директив заключается как раз в том, чтобы сорвать «поверхность» политических и общественно-бытовых взаимоотношений, найти внутренние закономерности действительного движения, для того чтобы активно на него воздействовать. Художник пролетариата не «одиночка», пытающийся «конкурировать» с партийными директивами, а пролетарский революционер, работающий методами искусства в направлении познания и переделки мира вместе со своим классом, вместе со своей партией.

Предположим, Третьяков видит этот стоящий на трибуне стакан, который является несомненным фактом. Третьяков «фиксирует этот факт», устанавливает, что стакан есть инструмент для питья. А, предположим, О. Брик «фиксирует этот факт» как стеклянный цилиндр. Приходит торжествующий Н. Чужак и, по его выражению, «диалектически сцепляя факты», говорит: «Прекрасно! Факт «зафиксирован»: стакан есть стеклянный цилиндр для питья». Но для Ленина дело, оказывается, гораздо сложнее:

«Стакан есть, бесспорно, и стеклянный цилиндр и инструмент для питья. Но стакан имеет не только эти два свойства или качества или стороны, а бесконечное количество других свойств, качеств, сторон, взаимоотношений и «опосредствований» со всем остальным миром. Стакан

есть тяжелый предмет, который может быть инструментом для бросания. Стакан может служить как пресс-папье, как помещение для пойманной бабочки, стакан может иметь ценность, как предмет с художественной резьбой или рисунком, совершенно независимо от того, годен ли он для питья, сделан ли он из стекла, является ли форма его цилиндрической или не совсем, и так далее и тому подобное.

...Если мне нужен стакан сейчас, как инструмент для питья, то мне совершенно не важно знать, вполне ли цилиндрическая его форма и действительно ли он сделан из стекла, но зато важно, чтобы в дне не было трещины, чтобы нельзя было поранить себе губы, употребляя этот стакан, и т. п. Если же мне нужен стакан не для питья, а для такого употребления, для которого годен всякий стеклянный цилиндр, тогда для меня годится и стакан с трещиной в дне или даже вовсе без дна и т. д.

*Логика формальная, которой ограничиваются в школах (и должны ограничиваться — с поправками — для низших классов школы), берет формальные определения, руководясь тем, что наиболее обычно или что чаще всего бросается в глаза, и ограничивается этим. Если при этом берутся два или более различных определения и соединяются вместе совершенно случайно (и стеклянный цилиндр и инструмент для питья), то мы получаем эклектическое определение, указывающее на разные стороны предмета, и только.*

*Логика диалектическая требует того, чтобы мы шли дальше. Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвения. Это — во-первых. Во-вторых, диалектическая логика требует, чтобы брать предмет в его развитии, «самодвижении» (как говорит иногда Гегель), изменении. По отношению к стакану это не сразу ясно, но и стакан не остается неизменным, а в особенности меняется назначение стакана, употребление его, связь его с окружающим миром»*[1].

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 32, стр. 71—72. (Курсив мой.— *А. Ф.)*

Когда человек основывается только на фактах, не освещая их теорией, то он берет именно то случайное, что ему бросается в глаза, и фиксирует это. Но таким путем не только не вскрывается истинная природа вещи и явления, находящихся в движении, а дается только случайное, поверхностное представление о них. И Ленин говорит, что диалектическая логика требует, чтобы предмет был изучен во всех отношениях, а затем чтобы бралось то его «опосредствование», которое является решающим для данной ситуации.

Искусство отличается от «фиксации фактов», между прочим, и тем, что из колоссального количества опосредствований художника с фактами и явлениями окружающей действительности художник берет лишь те, которые в соответствии с его классовой психологией являются важнейшими, основными и решающими и, будучи очищенными от всего случайного, дают в его понимании наиболее глубокое и обобщенное представление об истинном движении.

Чтобы покончить с теорией «точной фиксации факта», мы должны еще указать, что у этой теории совершенно выпадает то лицо, тот конкретный человек, который фиксирует факты. Лефы наивно думают, что достаточно перейти на путь «точной фиксации факта» и отказаться от всякой философии, чтобы перестать «уводить от жизни», не оставить места для «увлекательной вымышленно-поэтической» действительности, дать подлинную «быль». Но это величайшее заблуждение, ибо центральным вопросом и в деле «точной фиксации факта» остается вопрос о том: художник (или публицист) какого класса, какой ступени в развитии данного класса фиксирует факты противоречивой, сложной, беспрерывно изменяющейся действительности — является ли он апологетом данной системы фактов или же ее антагонистом.

Можно с буржуазной точки зрения, «точно фиксируя факты», создавать «вымышленно-поэтическую действительность» и «оболванивать мозги» с гораздо большим успехом, чем идя путем пролетарского искусства; пролетарский художник может, в частности, дать более правильное представление о советской действительности, чем буржуазный статистик.

Предположим, кто-либо из лефовцев едет в деревню во время военного коммунизма, продразверстки. Какие

факты бросаются ему в глаза? Бросаются в глаза явления неприязни по отношению к представителям советской власти со стороны крестьянства. Бросаются в глаза факты насилия со стороны представителей власти, явления обнищания крестьянского хозяйства, в иных местах даже выступления крестьян с оружием в руках против советской власти. Факты эти, будучи зафиксированы лефовцами, дают ли правильное представление о том, что делается в деревне? Нет, не дают, потому что в конечном счете с оружием в руках крестьянин сражался за советскую власть, а не против нее, потому что в конечном счете этот крестьянин, видевший обнищание своего хозяйства и проявления насилия со стороны представителей власти, собиравших хлеб, чтобы прокормить города, — все-таки этот крестьянин шел с оружием в руках защищать советскую власть. Меньшевики, основываясь как раз на тех фактах, которые видит несчастный лефовец, разъясняли дело так, что мужика «заставили». Но как же оказалось возможным, что крестьяне, которые всего два года тому назад сумели обратить свой штык против царя и помещика, не обратили этот штык в массе своей против советской власти, если бы не считали ее своей? Марксистская теория, исследуя все многообразные процессы, происходившие в деревне, вскрыла, что самым глубоким и решающим был тот, что крестьянин видел перед собой исконного своего врага — помещика — и дрался против него вместе с рабочим классом. Стало быть, беря одни и те же факты, но исходя из разного их понимания, можно иметь разные представления о действительности, одни из которых будут менее, а другие более правильными. Кстати сказать, художник никогда не смог бы с достаточной правдивостью и силой вскрыть происходившие в деревне многообразные процессы без того, чтобы не заглянуть в психику крестьянина и не показать, как боролись в ней все эти противоречивые тенденции, из которых боязнь реставрации помещичьего строя оказалась решающей.

Каким образом применяется теория «точной фиксации фактов» на практике? Есть такой кинорежиссер Дзига Вертов. По всей вероятности, он человек талантливый, но, создавая свою кинокартину «Шестая часть мира», он лефовски ортодоксально избегал всякой философии и вместо шестой части мира представил такую эклектическую

мешанину, такое поверхностное смешение фактов, что получилась просто скучная картина, которую пришлось на другой день снять с постановки. Лефовцы любят ссылаться на прекрасные киноработы Эсфири Шуб, представляющие монтаж старых, дореволюционных фильмов. Но лефовцы не видят того, что Э. Шуб шла по линии искусства, а не по линии простой фиксации фактов, потому что она приводила факты в определенную систему, брала наиболее типичные и тем самым превращала их в художественные символы.

Рабство перед фактами возникает на почве неумения и нежелания объяснить окружающий мир: «То, что мы видим, надо записать, придут люди — разберутся». Между прочим, этим объясняется и то, что лефы, метафизически разрывая форму и содержание, объявляют примат формы над содержанием, говоря, что «идеология — в форме». Люди, которые не могут объяснить действительности, поневоле вынуждены кидаться в различные штучки по формальной линии. Но нужно сказать, что их формальная теория на практике противоречит теории фиксации фактов, ибо, желая создать новые, невиданные формы, они так деформируют материал, что он теряет всякое сходство с действительностью. В этом отношении прародителем ЛЕФа был, несомненно, повар помещика Полутыкина: тайна кухни, по понятиям этого повара, «состояла в полном изменении естественного вкуса каждого кушанья: мясо у этого искусника отзывалось рыбой, рыба — грибами, макароны — порохом; зато ни одна морковка не попадала в суп, не приняв вида ромба или трапеции» (Тургенев).

Полутыкинский повар является, несомненно, прародителем формальной школы и группы ЛЕФ в частности. Трудно только установить, как этот метод лефовцы примиряют с теорией «точной фиксации фактов».

Разберем теперь корни лефовского восстания против «психологизма».

Оговоримся, во избежание всякой демагогии, что термин этот нас не очень устраивает, так как в былые времена он употреблялся в самых неподходящих для пролетарской литературы смыслах. Но, поскольку в первом разделе доклада я изложил наше понимание этого термина, нам нет никакой надобности смазывать существо дела игрой в терминологические бирюльки. Н. Чужак

пишет: «Здоровый психологизм»—это чистейший нонсенс. Всякий психологизм есть ухождение в себя, в «план внутренних переживаний». Буржуазная литература, обезволивавшая читателя, усердно этим занималась. Классу строителей такая установка не по пути. Бросьте болтать о «здоровом психологизме», товарищи!»

И в другом месте:

«Психологизм есть подчинение «сознательного» в человеке его подсознательному...»

И наконец:

«Рискуя навлечь на себя гнев психоложников, я сказал бы, что в сей области чем лучше, тем хуже. Чем сильнее психостарается пролетписатель, тем вреднее, то есть мистичней. И напротив: чем «газетнее» работает писатель-монтажист, диалектически сцепляя факты (какое поистине диалектическое выражение: «диалектически сцепляя факты»! Можно подумать, что мы имеем дело с товарными вагонами! — *А. Ф.*), тем свободнее мозги читателя от чар дурмана и тем легче его, писателя, проверить».

Чтобы вся эта «железобетонная» теория предстала перед нами в развернутом виде, необходимо дополнить ее еще словами Третьякова:

«Третий враг — тяга пассеистов к человеку «нутра», стихий, эмоции в противовес (?) человеку рациональному, человеку расчета, НОТа, интеллекта».

Вы чувствуете, что от этой теории веет чем-то страшно знакомым. Да оно и понятно: мы имеем дело с другой ипостасью метафизического разрыва и противопоставления: разума — чувству, сознательного — бессознательному, человека рационального — человеку «нутра», голой мыслительной машины — «психической первичной силе».

Исходя из такого разрыва и противопоставления, лефовцы, в противоположность «иррационалистам», преклоняющимся перед «голым нутром», ратуют за некий «голый расчет» и «голый разум».

Думают ли, однако, «железобетонные» лефы, что они вместе со своими злейшими врагами — «иррационалистами» — исходят из одной неправильной предпосылки?

Что это действительно так, особенно свидетельствуют следующие лефовские высказывания:

«Идет время, растет наука... Растет специализация в области идеологии. Выработка идеологии, выработка со-

циальных директив требует сложнейшего аппарата общественно-научного анализа и социально-политического действия... Сфера писательской проблематики все суживается, еще немного — и писателю по «учительной» линии уже нечего будет делать: человек науки, человек техники, инженер, организатор материи и общества становятся на том месте, где недавно еще виднелась макушка последнего учителя жизни» (Третьяков).

И наконец:

«Совещание считает правильным диалектическое углубление и поправки к производственничеству, внесенные в 1923 году: «Строение идей, нужных сегодня, есть то же строение вещей».

Разве вы не видите, что заядлые «рационалисты» и «организаторы материи» обнимаются здесь со своей противоположностью, с одним из самых пошлейших «иррационалистов» и апологетов «психической первичной силы» — с Гендриком де Маном? Лефы на все сто процентов принимают его «теорию» о двух «методах» познания: «метода механики» и «метода психологии». Только де Ман — за «метод психологии», за «психическую первичную силу», а лефы — за «метод механики», за «голую мыслительную машину». Лефы на все сто процентов принимают вульгарное, механистическое представление де Мана о марксизме как о науке, исходящей из «обожествления» мертвой материи, техники, на основе развития которой «строится» или «вырабатывается» в соответствующих «аппаратах» рациональное познание мира.

«Строение идей, нужных сегодня, есть то же строение вещей»!..

Не прав ли я был, говоря, что под ультрареволюционной терминологией ЛЕФа скрывается другая разновидность чертей из одного болота?

Каков объективный смысл лефовского восстания против психологизма, против живого человека? Лефы вышли из предреволюционной богемствующей, воинствующей против буржуазного мещанства, но достаточно беспринципной и индивидуалистически настроенной интеллигенции. Революция пролетариата, нанесшая сокрушительный удар мещанину старого общества, повела за собой эту интеллигентскую группировку; ей нечего было терять.

В первый период революции лефы явились почти единственной группой, которая работала в области искусства,

и на этой почве они создали теорию, что их искусство является самым новым, боевым и пролетарским. Однако, когда революция перешла к новому, строительному этапу, то здесь вскрылось, что противоречия между устремлениями ЛЕФа и революцией имеются очень значительные. Они пережили большой кризис и вновь всплыли на поверхность с несколько подновленными применительно к новому этапу «рационалистическими», деляческими теориями. Если в первый период революции они играли революционную роль, то теперь, — в той мере, в какой они будут придерживаться своих «новых» теорий, — они могут явиться рупором советского мещанина. Кому выгодна сейчас этакая теория: долой психологию (какое кому дело до моего нутра!), не нужно никакой философии, никакой эстетики, это буржуазные предрассудки, верь только своим глазам и пальцам, — кому выгодна сейчас такая вульгарно-материалистическая теория? Сколько бы ни употребляли лефовцы ужасно революционных слов, какими бы субъективно благими пожеланиями они ни горели, такая теория объективно выгодна сейчас только новому воинствующему советскому мещанину. Нужно ли говорить, что этот путь не может быть путем пролетарской литературы?

## О НЕКОТОРЫХ НЕВОЛЬНЫХ СОЮЗНИКАХ ЛЕФА

В «Красной нови» (№ 1 за 1928 г.) была помещена статья В. Фриче «В защиту «рационалистического» изображения человека». Основной своей задачей Фриче поставил борьбу с возведением в божество «бессознательного», борьбу с фрейдизмом. Но в этой борьбе, к сожалению, он скатился к лефовскому пониманию человека и его психики. Он разбирает, например, роман «Преступление Мартына» В. Бахметьева, берет там одного из героев — Тулякова — и говорит:

«В этом подлинном пролетарии и партийце классовое сознание без остатка поглотило и подчинило себе «биологию» и «подсознательное»... Изображая доподлинного человека индустриальной поры и, в частности, доподлинного пролетария и тем более сознательного партийца, писатель не может не трактовать их психику иначе, как «рационалистически». Вся культура индустриализма, равно как

и его высшей формы — социализма, насквозь «рационалистична». Техника, организация, партийный коллектив, научное устремление — все эти черты социалистической культуры рационализируют жизнь, рационализируют вместе с ней и психику, организуют неорганизованное, преодолевают «природу», подчиняют сознанию и сводят к минимуму «биологию», стихию внесознательную, власть подсознательного».

Прежде всего, Фриче делает здесь ту ошибку, что он отождествляет «биологию» и «подсознательное». Это неправильно, ибо, как известно, подсознательными могут быть самые высокие общественные инстинкты, которые нет никакой надобности «сводить к минимуму»; вообще в сферу подсознательного, как известно, переходит многое, бывшее сознательным, и наоборот. Во-вторых, где нашел Фриче такого «доподлинного пролетария», у которого классовое сознание поглотило (да еще «без остатка») биологию и подсознательное? Как же быть со словами В. И. Ленина о том, что в рабочих сильна еще традиционная психология капиталистического общества? Может быть, Фриче хочет сказать, что в социалистическом человеке будет ликвидирована биология и подсознательное? Но это тоже неверно.

Как быть, например, с чувством красоты?

«Польза познается *рассудком,* красота — *созерцательной способностью.* Область первой — *расчет,* область второй — *инстинкт».*

Прав ли тут Плеханов? Я думаю, что прав. Но ведь если у будущего человека сознание поглотит инстинкты (да еще «без остатка»), то человек будет лишен чувства красоты. Фриче не видит, что он, защищая искусство от фрейдизма, мимоходом ликвидировал самое искусство.

К этой ультрарационалистической линии примыкают и наши горе-левые.

Г. Лелевич писал, например, статью о пролетарской лирике, в которой разбирал такой случай: у пролетарского поэта возникают настроения, которые можно характеризовать как упадочные, не соответствующие интересам пролетариата. Поскольку речь идет о более или менее длительных настроениях, способных отразиться на творчестве поэта, очевидно, такие настроения имеют чуждые социальные корни. Всякий марксист должен сделать отсюда вывод, что мы имеем дело, по существу, либо не

с пролетарским, либо с подверженным чуждым влияниям, или с уходящим от пролетариата поэтом. По мнению же Лелевича, такой поэт должен просто «некоторое время» неискренне писать (Лелевич так и формулирует), пряча и скрывая свои истинные настроения «в интересах пролетариата». Что, кроме Молчанова, сегодня рифмующего: «на бой, на бой, Антанту крой», а завтра «тот, кто устал, имеет право у тихой речки отдохнуть», — что, кроме такой псевдореволюционной мазни, способна породить такая теория? По методу Лелевича, мы могли бы уже завтра не иметь в стране ни одного непролетарского поэта — все стали бы «пролетарскими». Нелепая, антимарксистская, антихудожественная теория! Писать, товарищи, неискренне и быть все же художником — невозможно, ибо художественное творчество есть преломление окружающей действительности через психику художника и выражение ее (действительности) путем величайшего напряжения всех психических сил. Без такого напряжения всех психических сил художника — нет художественного творчества, а есть бездарное кропание бездарных и фальшивых виршей. Теория возможности голо-рассудочного, «рационалистического» творчества создана специально для самоутешения плохих интеллигентов, у которых в их взаимоотношениях с пролетариатом есть, очевидно, какие-то внутренние нелады. Но пролетарский писатель, работающий по такой (и ей подобной) программе, не может быть ни пролетарским, ни писателем.

К счастью, однако, пролетарский писатель не нуждается в подобных программах.

Таким образом, мы разобрали и другую линию развития советской литературы, которую я назвал «рационалистической» линией. Этот путь, конечно, тоже не может явиться нашей столбовой дорогой. Это «вехи», которые нам ставят со стороны, и если мы «поверим» им, мы наверняка заблудимся.

## ПЛОХИЕ ИНТЕЛЛИГЕНТЫ О РАБОЧЕМ

Мне остается осветить только один вопрос относительно некоторых теорий, процветающих сейчас среди наших «левых», — о том, кого мы должны изображать. Из всего моего изложения вы видели, что наша поста-

новка вопроса о показе живых людей сводится главным образом к тому, как, под каким углом зрения, в свете какого мировоззрения писать, а не к тому, что и о чем писать. Но мы всегда отмечали, что в современной пролетарской литературе очень слабо показан главный герой нашего времени — рабочий. Это объясняется тем, что представители основных кадров пролетариата не влились еще в так называемую «большую», то есть художественно зрелую, литературу. Пролетарская литература, вернее, та ее часть, которая находится на более или менее высоком художественном уровне, насчитывает отдельных, очень редких представителей рабочего класса в своих рядах. Мы в нашу организацию вобрали много новых сил, растущих из рабочего класса, но они еще не обладают достаточным мастерством. Те передовые элементы пролетарской литературы, которые мы имеем сейчас, принадлежат в значительной степени к коммунистической интеллигенции, выходцам из крестьян и служащих, связавших свою судьбу с рабочим классом и его авангардом. Отсюда совершенно понятно, что в изображении, например, большевика-партийца партиец-интеллигент, служащий, нашел большее отражение, чем партиец-рабочий; о крестьянстве написано больше и лучше, чем о производственных рабочих. Но на совершенно ложную позицию станет тот, кто попытается по признаку того, кто является героем произведения, рабочий или интеллигент, определить классовую сущность данного отряда литературы и отдельных произведений. А эту ошибку делают наши мнимолевые, и делает, в частности, товарищ Лидия Тоом. Она говорит:

«Предположим, что наш рабочий читатель, вдумчивый, серьезный рабочий-середняк, заинтересовался пролетарской литературой. Он берет, скажем, «Родню» Чумандрина и читает там про предзавкома и его жену женорганизатора (оба партийцы). Любопытно, — скажет он, хотя вряд ли одобрит поступки героини. Далее ему попадаются «У фонаря» Никифорова, «Жена» Бегака, «Дело № 312» Стрельниковой, «Наталья Тарпова» Семенова и другие. Что же он видит? Он видит, что герои этих произведений все «в чинах» не ниже «генерала» или «статского советника», то есть они обязательно либо ответработники, либо спецы высшего полета... Как же относится к этому явлению (к наличию в числе героев пролетлитературы

одних лишь «генералов») масса рабочих читателей, состоящая в подавляющем большинстве не из ответработников? Ну что ж, она, конечно, не устраивает митингов протеста! Но сможет ли она назвать эту литературу своей? Сможет ли она считать, что эта литература выражает ее настроения, переживания? Нет, конечно».

Вот против этого «нет, конечно» мы и спорим. О том, что пролетарской литературой еще очень мало показан современный рабочий, что это одна из серьезнейших задач нашей литературы, мы будем говорить неустанно.

Но вот в романе Б. Пильняка «Машины и волки» одним из главных действующих лиц является рабочий Андрей Кожухов, затем там есть мастер Кукушка и еще ряд действующих лиц из рабочей среды, — является ли отсюда произведение это пролетарским? Ни в коей мере, потому что важен угол зрения, под которым освещается материал, а не только то, о чем пишется. Можно ли представить себе пролетарского художника, который избирает своей темой изображение нэпмана? Можно и должно. Изобразить нэпмана можно, подходя к нему под углом зрения пролетариата, и, если пролетарский художник так изобразит нэпмана — разве это не будет подлинным пролетарским произведением и разве такого художника рабочий класс не сможет назвать своим художником? И затем, товарищи, было бы совершенно неправильно, если бы мы сосредоточили внимание пролетарского художника на изображении *только* рабочего. Ведь это было бы проявлением того цехового уклона, о котором говорится в резолюции ЦК партии о художественной литературе, требующей охвата явлений жизни во всей их сложности. Нам нужна литература не цеха, не завода, а литература великого борющегося класса, ведущего за собой крестьянство и другие промежуточные слои. У Ленина есть решающие строки по этому поводу. Он говорит:

«Кто обращает внимание, наблюдательность и сознание рабочего класса исключительно или хотя бы преимущественно на него же, — тот не социал-демократ, ибо самопознание рабочего класса неразрывно связано с полной отчетливостью не только теоретических... вернее даже сказать: не столько теоретических, сколько на опыте политической жизни выработанных представлений о взаимоотношении *всех* классов современного общества... Чтобы

стать социал-демократом, рабочий должен ясно представлять себе экономическую природу и социально-политический облик помещика и попа, сановника и крестьянина, студента и босяка, знать их сильные и слабые стороны, уметь разбираться в тех ходячих фразах и всевозможных софизмах, которыми *прикрывает* каждый класс и каждый слой свои эгоистические поползновения и свое настоящее «нутро»...»[1]

Ленин говорит о социал-демократии, но вы видите, что это применимо целиком к пролетарским писателям. Тот не пролетарский писатель, кто сосредоточивает внимание рабочего писателя и читателя только на рабочих. Ленин говорит об экономической природе и социально-политическом облике, мы добавляем: нам нужен и психологический облик помещика, и попа, и босяка, и студента, и сановника, и крестьянина.

Обратите внимание, в частности, на следующую сентенцию Лидии Тоом о рабочих:

«Каждый из них прост, у него нет «сложных» душевных переживаний, и негде разгуляться тут перу «тонкого пролетпсихолога».

Вот это-то и плохо, «ужасно сложная» Лидия Тоом! Основная задача культурной революции состоит в том, чтобы «простого» рабочего, угнетенного десятилетиями рабства, поднять на более высокую ступень, сделать его образованным, научить его быть и «предзавкомом», и «женорганизатором», и художником, и руководителем хозяйства.

А Лидией Тоом то, что имеется в психике рабочего косного, отсталого, примитивного, — возводится в идеал.

## О НАШЕЙ УЧЕБЕ

Чтобы среди ложных взглядов и теорий пронести знамя новой, диалектическо-материалистической литературной школы, нам нужно учиться. И прежде всего мы должны учиться у самой жизни.

У нас теперь книжное ученье в некоторых кружках приняло такие формы, что люди даже пишут стихи о процессе своего ученья. Причем один художник пишет

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 383.

по нескольку таких стихотворений, в то время как вокруг кипит могучая, полнокровная, многообразная жизнь, которая должна, наконец, получить свое отображение на страницах пролетарской литературы. С другой стороны, когда мы ставим вопрос об усвоении старого литературного наследства, часто забывается о том, что ведь пролетарский художник должен будет сказать в литературе какое-то свое, новое слово и по-новому показать жизнь, как ее не показал и не мог показать никакой другой художник старого времени.

В первую очередь в нашей литературной учебе мы должны обращаться к классикам-реалистам. Это понятно: мы обращаемся к тем литературным вершинам прошлого, которые сумели в наибольшей, хотя и ограниченной степени, доступной для буржуазии и дворянства, приблизиться к объективному отображению действительности. Но у нас происходят на этой почве другие перегибы: люди забывают, что процесс ученья, когда человек должен сказать свое, не должен и не может состоять в механическом перенесении приемов. Потому что там известное содержание, порожденное известными социальными условиями, породило эти приемы. А нужно изучать классического писателя с тем, чтобы находить его основной художественный метод познания действительности, связь между этим его методом и его приемами, — для того, чтобы находить свой метод и свои приемы. Но с этой точки зрения не только реалистическое направление в литературе прошлого способно дать толчок в работе пролетарского художника. Мы должны помнить, что у нас такое многообразие различных индивидуальностей умещается в недрах пролетарской литературы, что многим из нас немало могут дать и не реалистические направления прошлого — по принципу антитезы. В своем творчестве, стараясь идти материалистическим путем, я неоднократно замечал, что ряд открытий сделан мною при изучении не реалистов-художников, а художников других направлений — по принципу отталкивания от них. Но для того, чтобы художник смог бы новый конкретный материал действительно оформить, выразить его таким образом, чтобы дать целостную картину мира, — для этого, конечно, художник должен обладать развитым, организующим его чувства, мировоззрением. Выработка мировоззрения не противостоит литературной учебе, ибо самого начинаю-

щего писателя, рабкора, если у него есть потребность писать, если он чувствует в себе брожение этого неутомимого зелья, вы не заставите сесть только за учебник Коваленко и сказать: изучи сначала Коваленко, а потом уж читай Тургенева. Наши ультралевые все время носятся с подобной постно-аскетической пищей. Но пусть едят ее сами. А пролетарский писатель будет расти путем всестороннего, проистекающего из многообразных его потребностей развития своей психики, каждую минуту своей жизни помня о миллионах рабочих и крестьян и шагая в ногу с их боевым авангардом.

*1928*

# ПРОТИВ ВЕРХОГЛЯДСТВА

*(Ответ т. Семенову)*

> «Всё его глубокомыслие здесь, как и всегда, заключается лишь в том, что он замечает облака пыли, носящиеся по поверхности, и претенциозно рассуждает об этой пыли, как о чем-то таинственном и значительном». (*К. Маркс, «Капитал», т. III, Госполитиздат, 1955, стр. 370.*)

## 1

Факт появления на страницах журнала «Революция и культура» статьи[1], критикующей выставленные нами на съезде ВОАППа положения «о творческих путях пролетарской литературы», нельзя не приветствовать. Бесспорно то, что вопросы художественного, в частности литературного, творчества еще очень мало разработаны и освещены марксизмом. Бесспорно также и то, что мы, работники ВОАППа, находящиеся, в сущности, на первой ступени ученья в данной (и не только в данной) области, не обладаем еще достаточными теоретическими силами, и организация в целом не накопила еще достаточного практического опыта, чтобы разрешить эти вопросы. Однако уже сейчас потребности литературного движения больше даже, чем в других областях, обгоняют то, что мы в со-

[1] М. Семенов, Творческие пути пролетарской литературы на съезде ВАППа. — Журнал «Революция и культура», 1928, № 11.

стоянии ему дать. Ошибки с нашей стороны тут совершенно неизбежны.

Мы имеем дело с одним из противоречий культурной революции, когда массы все больше и больше приобщаются к таким «дальним» областям, какой является литература; партия направляет это движение, но еще не в состоянии бросить более или менее крупные теоретические силы на эту линию. Всякая попытка помочь нам в этой области не может не быть встречена нами с благодарностью.

К сожалению, статья тов. Семенова и бессильна, и вряд ли искренне желает помочь нам. Тов. Семенов не постеснялся произвольно оперировать неправлеными стенограммами наших докладов. Если принять во внимание, что стенограммы нигде не напечатаны, то есть человек, прочитавший статью тов. Семенова, не может проверить, правильно ли цитирует их тов. Семенов, действительно ли мысли, приписываемые докладчикам, являются их мыслями, а не выдуманы тов. Семеновым, — если принять и это во внимание, то метод критики тов. Семенова можно назвать просто недобросовестным.

Послушаем, в самом деле, как излагает и как оспаривает тов. Семенов основные мысли наших докладов.

«Так, основным в докладе тов. Либединского был вопрос об отношении искусства к действительности и воспринимающему сознанию...»

Допустим, что это действительно было основным в докладе Ю. Либединского. Как же разрешил он этот вопрос? Тов. Семенов, надергав серию перевранных, бессмысленных цитат из неправленой стенограммы Либединского, утверждает, что, по Либединскому, «искусство всех времен и народов всегда открывало действительность, какова она есть на самом деле». По системе Либединского, утверждает тов. Семенов, всякое искусство всегда вскрывает истинное соотношение человека и действительности.

Когда противнику приписываются такие элементарно безграмотные вещи, у читателя невольно возникает сомнение: да стоит ли с ним вообще полемизировать? Но тов. Семенов выдумывает себе противника в полном соответствии со своими собственными силами. Приписав Либединскому это наивное положение, он набрасывается на него с ворохом тусклых нравоучений, заимствованных из близлежащего учебника: «надо твердо помнить, что

искусство всегда являлось специфически классовым отображением этой действительности, проявляющимся в *особой* форме творчества»; «объяснение этих процессов надо искать в социальной закономерности, которая их обусловливает»; прежде всего, искусство вырастает на почве эмпирической действительности, причем надо ни на минуту не забывать, что социальная действительность является классовой действительностью».

Нельзя не порадоваться всем этим замечательным открытиям, которых безграмотный Либединский, конечно же, не знал. Дорогой тов. Семенов! Золотую истину о том, что внеклассового искусства в классовом обществе не бывает, уже давно открыли. Открыли ее много лет тому назад небезызвестные в большевистских кругах Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Однако они понимали, что это вопросов искусства не только не исчерпывает, а совсем напротив: для человека, стоящего на этой (совершенно бесспорной, всеми нами принятой и зафиксированной в сотнях платформ и тезисов) позиции, открываются главные трудности по изучению специфических свойств, особенностей искусства, выделяющих эту область из всех других надстроечных областей именно как область искусства, а не чего-либо другого. «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития, — писал Маркс. — Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца»[1]. При том вульгарном понимании марксизма, которое обнаруживает тов. Семенов, ему придется объяснить подчеркнутую мною мысль Маркса не иначе, как «идеалистической» обмолвкой, ибо о каких же «нормах» и «недосягаемых образцах» можно говорить, если искусство Древней Греции тоже было обусловлено неповторимыми социальными отношениями?

Тот самый вопрос, о котором тов. Семенов сказал мимоходом, чуть ли не в придаточном предложении, обмолвившись насчет искусства как об «особой форме творчества», является для нас, пролетарских писателей, разра-

---

[1] К. Маркс, К критике политической экономии, ИМЭ, Госиздат, 1930, стр. 81.

батывающих не учебник политграмоты, а методы художественного творчества, стремящихся постичь психологию художественного творчества, изучающих особенность, специфичность искусства в соответствии с нашим марксистским мировоззрением, — этот вопрос является для нас центральным и основным.

У тов. Семенова хватило памяти привести подслушанное им где-то положение: «Искусство начинается именно там, где факты объективной действительности, отраженные и преломленные под определенным *классовым* углом зрения (спасибо за науку, тов. Семенов!), получают свое отражение в *специфическом* выражении и *особых* формах социальной психологии — в системе образов».

Но для нас это тоже общее бесспорное место, за которым только начинается самая суть вопроса. О том, что искусство есть «мышление образами», много лет тому назад гораздо более плодотворно говорил, например, Гегель. Но о том, что всякое «мышление образами» есть искусство, он не говорил и не мог сказать. Нас, писателей, творящих пролетарское искусство (пока еще очень слабо и несовершенно), интересует прежде всего вопрос о том, какие «образы» из сотен и тысяч «образов», возникающих не только в художнике, но и в каждом не имеющем отношения к искусству человеке данного класса (причем каждый человек по-своему осмысливает и выражает их и тоже «под определенным классовым углом зрения», но никакого искусства из этого «почему-то» не получается), какие образы из всего этого изобилия образов воспринимает и воспроизводит художник *так,* что получается искусство, то есть высшая форма «мышления образами»? Какие свойства отличают в этом отношении художника от остальных людей его же класса, «мыслящих образами» и все же не превращающихся в художников? Каким путем происходит собирание этих образов и их систематизация, обобщение в голове художника в соответствии с его мировоззрением, а иногда вопреки тому, что он считает своим мировоззрением? Что отличает в этом смысле художника пролетариата от художника других классов? Творческий опыт каких классов — каких ступеней в развитии данных классов — может быть с наибольшей пользой применен, воспринят, переработан пролетарской литературой при создании собственного литературного метода?

Вот эти вопросы, а не те, которые выдумал тов. Семенов, были основными вопросами наших докладов, в частности доклада тов. Либединского на съезде ВОАППа. Ничего похожего из того, что тов. Семенов приписал Либединскому, последний не говорил и не мог сказать.

На каких особенностях, составляющих основу художественного творчества, сосредоточил свое внимание тов. Либединский?

Во-первых, на той особенности (еще не делающей искусства, но являющейся его неотъемлемым свойством), что искусство воспроизводит мир в форме как бы непосредственных впечатлений от действительности. Мы вынуждены сделать несколько элементарных пояснений. Само собой разумеется, что непосредственных впечатлений, в буквальном смысле, не бывает, так как человек воспринимает объективно существующий мир посредством своих органов чувств. В равной мере, непосредственность искусства не имеет ничего общего с соловьиным пением, поскольку является продуктом очень сложной, психической и иной деятельности общественного человека. Речь идет о той *кажущейся* непосредственности образов искусства, которая вызывает в человеке, воспринимающем эти образы, иллюзию, будто бы он сам все это видит, осязает, слышит, переживает в жизни. Характер этих впечатлений, степень их непосредственности, их сочетание в произведении (то есть как раз то, что создает целое), выбор того или иного материала действительности определяются, конечно, классовой сущностью художника, его мировоззрением — они глубоко различны. Непосредственность же, вернее, *видимость* непосредственности, в той или иной мере присуща всякому художественному произведению, иначе оно перестает быть произведением искусства.

Без понимания этой особенности искусства невозможно понять следующего рассуждения Маркса, поясняющего, в каком «известном смысле» искусство Древней Греции «сохраняет значение нормы и недосягаемого образца»:

«Мужчина не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным. Но разве не радует его наивность ребенка, и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность; и разве в детской натуре в каждую эпоху не

оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Греки были нормальными детьми. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не стоит в противоречии с той неразвитой общественной средой, из которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, среди которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова» [1].

Можно себе представить, сколько пустяков наговорил бы тов. Семенов, усвоивший истину о классовости искусства, но совершенно не умеющий применять эту истину к той области, за которую он взялся, — сколько пустяков наговорил бы он по поводу этого рассуждения Маркса! А между тем именно на почве «незрелых общественных отношений» Древней Греции, то есть в «детскую пору человечества» (какое «немарксистское» выражение, тов. Семенов!), художники Древней Греции, бывшие «нормальными детьми», смогли достичь наибольшей непосредственности, наивности, чистоты, гармонии своих впечатлений о мире. Именно в этом смысле искусство Древней Греции сохраняет значение нормы и недосягаемого образца. Искусство всех последующих времен не могло быть в такой же мере наивным, чистым, непосредственным, ибо подобные общественные отношения «никогда не могут повториться снова» и «мужчина не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным». «Но разве... сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность?»

Искусство Древней Греции продолжает доставлять нам художественное наслаждение, то есть сохраняет непосредственность своих образов и для нашего восприятия. Многие художественные произведения, доставлявшие в свое время художественное наслаждение, утратили свою непосредственность для нашего восприятия, — в такой мере

---

[1] К. Маркс, К критике политической экономии, ИМЭ, Госиздат, 1930, стр. 81—82.

они перестали быть предметом искусства для нас и стали только достоянием науки — истории искусства. Некоторые явления деградирующего искусства класса, клонящегося к упадку (кубизм, например), утрачивают всякую непосредственность передаваемых впечатлений, всякую иллюзию жизни (утрачивают даже для своего времени) — в такой мере они перестают быть произведениями искусства. Произведения некоторых писателей даже восходящих классов, где непосредственная форма воспроизведения действительности в большой мере подменяется схемой или рассуждениями, в такой же мере выходят за пределы искусства.

Такова та одна из особенностей искусства, о которой говорил Либединский и которой тов. Семенов вообще не заметил, потому что не понял специфизма той области, в которой взялся поучать.

Во-вторых, тов. Либединский сосредоточил свое внимание на той особенности искусства, что оно воспроизводит не все и не всякие из тех — хотя бы и типичных — впечатлений от действительности, которые доступны художнику по данной его социальной природе, по его мировоззрению, а воспроизводит те из них, которые являются наиболее глубинными впечатлениями, очищенными от шлака ходячих, житейских представлений, или в какой-нибудь иной форме отталкивается от этих ходячих, «привычных» представлений, видоизменяет их.

Тов. Семенов особенно ополчился против этого положения. «Во-первых, — пишет он, — неверно такое метафизическое противопоставление «житейских пошлых суждений» искусству, поскольку они отнюдь не всегда стоят друг против друга в положении враждующих противоположностей. Мы знаем, что искусство нередко их идеализирует и само вырастает на почве этих «житейских суждений». С другой стороны, искусство столь же часто вступает в оппозицию к этим суждениям и стремится их опрокинуть... Объяснение этих процессов надо искать в социальной закономерности, которая их обусловливает (спасибо за науку, тов. Семенов!). Как правило, искусство использует в качестве строительного материала традиции своего класса — те самые житейские суждения, против которых возбужден тов. Либединский. Момент отрицания, отталкивания возникает лишь тогда, когда класс переходит на новую ступень развития или когда молодой,

поднимающийся класс отрицает «житейские пошлости» класса уходящего».

В этих рассуждениях тов. Семенова попадаются и правильные и неправильные мысли, но и те и другие свидетельствуют прежде всего о том, что он не понял положения тов. Либединского.

В самом деле: традиции классов, в том числе и житейские суждения, являются не только материалом искусства (против чего абсолютно не возражает тов. Либединский), но и материалом наук, особенно общественных, и материалом политической деятельности. В соответствии с этим молодой, поднимающийся класс или класс, переходящий на новую ступень, отталкивается от традиций старого не только в области искусства (против чего абсолютно не возражает тов. Либединский), но и в области наук, и политической деятельности, и в других областях. Либединского интересует другой вопрос, а именно — вопрос о том, какое специфическое выражение получает материал действительности, «традиции данного класса» в той области, которая именно в силу своего специфизма выделяется в область искусства. Идя по этому пути, Либединский выставляет то положение, что материал действительности, традиции данного класса (хотя бы даже и «житейские суждения»), воспроизводятся искусством в форме таких впечатлений, которые обязательно в той или иной форме и степени *отталкиваются* от ходячих, стертых, поверхностных представлений, то есть уходят от них вглубь или видоизменяют их.

Отталкивание этого рода не есть отталкивание молодым, поднимающимся классом или классом, переходящим на новую ступень, старых традиций, ибо речь идет об отталкивании в первую очередь от тех «привычных», поверхностных представлений, которые господствуют в том же классе и на той же ступени его развития, который и которая породили данное искусство.

Искусство первобытного общества или общества с малоразвитыми товарными отношениями могло быть искусством, почти не нуждаясь в подобном отталкивании. Именно таково было, например, искусство древних греков времен Гомера, живших, как это доказано Энгельсом, еще в условиях родового быта. Но искусство, растущее на почве таких общественных отношений, которые являются, по словам Маркса, «не непосредственно-общественными

отношениями самих лиц и их работ, а, напротив, вещными отношениями лиц и общественными отношениями вещей», — искусство, растущее на почве таких общественных отношений, не может быть искусством без подобного отталкивания. Иначе оно было бы не искусством, а, в лучшем случае, только лишь фотографией. От этого оно (искусство) ни в какой мере не становится «надклассовым» или «внеклассовым». Ибо *способы* отталкивания и *содержание* этих как бы обновленных искусством впечатлений, впечатлений, превращенных в образы, определяются, конечно, классовой сущностью художника, его мировоззрением, — они глубоко различны. Наличие же такого отталкивания или высвобождения из-под мусора поверхностных житейских представлений присуще в той или иной форме и степени всякому произведению искусства (с той оговоркой, которую мы выше сделали) — иначе оно перестает быть произведением подлинного искусства.

Как же тогда возможны такие случаи, — с недоумением восклицает тов. Семенов, — когда искусство одновременно и вырастает на почве житейских суждений и представлений, и отталкивается от них? В ответ на это мы вернем ему его собственную мысль, которую он совершенно напрасно выставил против Либединского: «Неверно такое *метафизическое* противопоставление «житейских пошлых суждений» искусству... Мы знаем, что искусство нередко их *идеализирует* и само вырастает на почве этих «житейских суждений». Совершенно верно, тов. Семенов! Вы дали случайно прекрасную диалектическую формулу, подтверждающую правильность положения Либединского на частном примере. Ибо идеализация житейских суждений искусством является одновременно одним из распространеннейших способов отталкивания от них. В противоположность метафизике это и называется диалектикой.

На известных ступенях развития классов искусство отталкивается от житейских поверхностных представлений своего класса именно тем, что не просто повторяет их, не просто копирует их, а возвышает их на ходули, на пьедестал, одевает в святые или героические одежды, возводит в некую пафосную или мистическую степень. К ужасу тов. Семенова, много ратующего за романтизм, я должен заявить, что этот способ отталкивания присущ

особенно всяческим романтическим школам. «Метод нашего Мюллера, — говорит Маркс, — характерен для романтики всяких профессий. Ее содержание составляется из ходячих предвзятых мнений, почерпнутых из поверхностнейшей внешней видимости вещей. А затем это ложное и банальное содержание должно быть «возвышено» и опоэтизировано мистифицирующей манерой изложения»[1].

Нетрудно видеть, что Марксово определение «романтических методов» противоречит всем гимназическим определениям, которые выучил тов. Семенов. Нетрудно также видеть, что это определение Маркса не исключает различного содержания романтических школ в зависимости от изменяющихся конкретных социальных условий. Если, например, романтик революционной буржуазии шел по пути идеализации буржуазного образа жизни и буржуазных добродетелей (например, Шиллер в Германии), романтик буржуазии того периода, когда «ее жизнь уже не согревалась огнем освободительной борьбы», должен был идти по пути «идеализации отрицания буржуазного образа жизни» (например, Теофиль Готье во Франции). В противоположность метафизике это и называется диалектикой.

Мы не будем подробно анализировать все те методы и способы отталкивания, которые знает искусство, а также ту социальную закономерность, которая их обусловливает, — это совершенно особая тема, требующая специальной статьи. Остановимся только на том из этих методов, на котором, главным образом, останавливался Лебединский. Этот метод отталкивания состоит не в идеализации житейских представлений и впечатлений, а в освобождении от них, в их разоблачении.

Сотни и тысячи людей, принадлежащих к одному с Л. Толстым социальному слою, участвовали в войнах и смотрели на них как на святое дело защиты отечества. Вероятно, многие из них передавали свои впечатления о войне, которые могли бы свидетельствовать совсем о другой стороне войны, и все же шли по линии того же официально-патриотического суждения. Немало писателей того же времени возводили эти суждения в степень

---

[1] К. Маркс, Капитал, т. III, Госполитиздат, 1955, стр. 412. *От автора*: Золя в шутку говорил о творчестве Виктора Гюго: «Это «Мальбрук в поход собрался», сыгранное на трубах в день Страшного суда» (*А. Ф.*).

героического пафоса. Лев Толстой, тоже участвовавший в войнах и тоже не чуждый патриотизма, однако, написал в романе: «12 июня силы Западной Европы перешли границы России, и началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие. Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, подделок и выпуска фальшивых ассигнаций, грабежей, поджогов и убийств, которого в целые века не соберет летопись всех судов мира и на которые, в этот период времени, люди, совершавшие их, не смотрели как на преступления».

Вероятно, многие из людей, в том числе и из дворян, неосознанно испытывали подобные же чувства, но они скрыты были для них под шлаком житейских ходячих представлений. Толстой передал эти чувства путем совлечения привычных представлений. Можно и должно исследовать, каков был характер мировоззрения Толстого, породивший подобный взгляд на войну. Можно и должно исследовать, какие конкретные социальные условия породили то, что Толстой проделал это совлечение обычных житейских представлений и пошел именно этим методом «отталкивания» от поверхностных представлений своего класса, а, скажем, не пошел по пути их идеализации. Можно и должно показать, в какой мере Толстой был классово ограничен в своем разоблачении (показать, например, что Толстой никогда не мог бы понять, что для прекращения такого жестокого дела, как война, нужно пройти полосу еще более жестоких и беспощадных гражданских войн и свергнуть господство его класса). Всем этим мы предоставим заниматься на досуге тов. Семенову, ибо это совершенно не входит в задачи нашей статьи. Нам достаточно того, что и этот другой частный пример подтверждает правильность положения Либединского.

Приведем другой пример применения этого же метода в иных формах. Буржуазный писатель Флобер вырос на той же социальной почве, на которой произрастали мещане-буржуа, явившиеся материалом для его произведений. Буржуа эти, однако, нисколько не чувствовали себя мещанами, они даже писали мемуары, изобилующие всякими глупостями и пустяками, соответствующими их скудным, обывательским представлениям о действительности. Мемуары эти не стали достоянием искусства. Фло-

бер в своих произведениях шел по пути отталкивания от их обывательских представлений, по пути разоблачения их обывательских представлений и показал, что буржуа эти — пошляки и мещане. Произведения Флобера стали достоянием искусства. Можно и должно показать (и это отчасти уже проделано Плехановым), какие конкретные социальные условия породили метод Флобера и какими пределами они его ограничили. Но и этот пример подтверждает положение Либединского.

Приведем пример сочетания в одном художественном произведении и методов разоблачения, и методов идеализации. Если в первой части «Мертвых душ» Гоголь идет по пути беспощадного разоблачения и высмеивания мелкопоместного дворянства, то во второй части он вступает на путь идеализации обуржуазившегося дворянина Костанжогло. Можно и должно показать, какие конкретные социальные условия породили это сочетание и обусловили то обстоятельство, что второй путь Гоголя оказался у него менее художественным. Но и этот пример подтверждает положение Либединского.

Мы попросили бы тов. Семенова привести нам хотя бы одно истинное произведение искусства, выросшего на почве тех усложненных общественных отношений, о которых мы говорили выше, где вовсе отсутствовал бы элемент отталкивания от ходячих, поверхностных представлений. Тов. Семенов не сможет привести такого произведения, потому что в обществе с более или менее развитыми товарными отношениями такое произведение не может быть произведением подлинного искусства.

Возвращаясь к примеру Маркса с искусством Древней Греции, мы можем теперь понять, что именно в этот период детства человеческого общества, «там, где оно развилось всего прекраснее», искусство смогло воспроизвести наиболее чистые, незатемненные образы действительности. Это был период наибольшего слияния искусства с самой природой и человеком.

Таким образом, мы разобрали другую особенность искусства, которая вместе с первой (и только вместе с ней) составляет существо искусства и которую тов. Семенов не усвоил, поленился выучить и стал перевирать.

Третий вопрос, на котором Либединский сосредоточивает свое внимание (с которого он начал свой доклад и без разрешения которого все остальное стоит на песке),

заключается в том, в какой мере искусство, поскольку оно выступает в форме как бы непосредственных впечатлений от действительности (что находит свое различное выражение в произведениях художников различных классов), соответствует той объективной действительности, которую оно стремится отобразить? В полном соответствии с диалектическим материализмом тов. Либединский отвечает на этот вопрос так: искусству присущи объективно-познавательные функции — большие или меньшие, иногда совсем ничтожные (в зависимости от того, искусством какого класса — какой ступени в развитии данного класса — оно является). Необходимо пояснить, что речь идет об объективности в смысле соответствия изображаемого объективной действительности, а не в смысле беспристрастия художника, которое даже тогда, когда художник претендует на это, только кажущееся.

Либединский не ставил своей целью анализ тех конкретных социальных условий, которые порождают искусство большей или меньшей объективной ценности. (Менее всего пригодны здесь общие формулы.) Те ответы, которые пока что дает по этому вопросу марксистское искусствоведение, можно считать только первоначальной наметкой. Так, теоретически допустимо — и многие явления искусства подтверждают это—наиболее распространенное положение о том, что искусство данного класса достигает большей объективности, когда класс находится в периоде подъема и расцвета, объективность искусства понижается по мере изживания классом его прогрессивной роли; наконец, наступают периоды такого упадка, когда искусство почти утрачивает объективно-познавательные функции и, в сущности, перестает быть искусством. Однако немало явлений искусства выходит из этой формулы. Навряд ли, например, можно объяснить художественный метод Толстого тем, что Толстой творил якобы в период дворянского расцвета, как это в полном противоречии с фактами и с ленинским анализом творчества Толстого пытается делать товарищ А. Зонин [1]. Кстати сказать, по вопросу об относительной объективности искусства тов. Семенов много петляет и путает, не давая ответа и твердя некстати то чрезвычайно мудрое положение, что «искус-

---

[1] См. его доклад «Какая нам нужна школа» в первом сборнике «Творческие пути пролетарской литературы» *(А. Ф.)*.

ство вырастает на почве эмпирической действительности; причем не надо ни на минуту забывать, что социальная действительность является классовой действительностью». Как мы благодарны тов. Семенову! Но не находит ли он, что «эмпирическая действительность» может иметь все же кое-какое (большее или меньшее) соответствие объективной действительности? Или он придерживается того мнения, что всякий новый класс отрицает «эмпирическую действительность» предыдущего, так сказать, нацело и без остатка? Не находит ли он, например, возможным искать объяснение того, что искусство Древней Греции осталось искусством и для нас, еще и в том, что оно могло в соответствии с породившими его социальными условиями быть наиболее объективным? Тов. Семенов предпочитает обвинять нас во всяческих еретических «измах», козырять без конца «феноменализмом», «догматизмом», «утилитаризмом» (не это ли Владимир Ильич называл «изобретением дефиниций» и «ущемлением блохи»?) и не замечает, как в своем ортодоксическом рвении он совершенно замазывает всякую объективно-познавательную ценность искусства, открывая дверь для... агностицизма и солипсизма.

Итак, Либединский не ставил своей целью анализ тех конкретных социальных условий, которые порождают искусство большей или меньшей объективной ценности. Либединского интересовал вопрос о том, какие художественные методы в искусстве прошлого смогут в наибольшей мере оплодотворить пролетарского художника в процессе усвоения и переработки им старого литературного наследства, в процессе выработки нового метода пролетарской литературы, соответствующего новой классовой психологии, новому, пролетарскому мировоззрению. И Либединский считает, что наибольшую пользу могут принести те и такие методы, которые обладали большей объективностью в отображении действительности. Почему?

Потому, что субъективные задачи, которые ставит перед собой пролетариат, в конечном счете не противоречат той объективной роли, которую он должен сыграть в истории человечества.

Потому, что, в отличие от художников всех прошлых времен, пролетарский художник обладает тем методом познания жизни, который является единственно правильным методом ее познания.

Это обусловливает наибольшую объективность пролетарского искусства.

Так обстоит дело с докладом тов. Либединского, который не был понят тов. Семеновым на все сто процентов.

2

Послушаем теперь, как излагает и оспаривает тов. Семенов мысли другого докладчика — Фадеева.

«Он (Фадеев) исходил из того, что современная литература должна показать «живого человека». «Живой человек» проживает в той «объективной действительности», о которой красноречиво рассказал первый докладчик. Литературный стиль, исходящий из объективной действительности, называется реализмом. Следовательно, только реалистической школе дано показать этого «живого человека». Такова схема рассуждений тов. Фадеева».

Изложение тов. Семеновым «рассуждений тов. Фадеева» не имеет никакого сходства с «объективной действительностью». Доказывал я совсем, совсем не это. На протяжении всего доклада и заключительного слова я доказывал как раз обратное: я говорил о необходимости отказаться от старых, школьных определений «реализма», «романтизма» и прочих литературных «измов», о невозможности применять эти определения к создающемуся новому методу пролетарской литературы, — тому новому методу, о котором не написано и не могло быть написано ни в каких школьных учебниках, но который неизбежно создается в соответствии с мировоззрением пролетариата. Я конкретизировал положение Либединского — какие элементы старого литературного наследства могут, на мой непросвещенный взгляд, сослужить наибольшую службу, какие меньшую, какие совсем должны быть откинуты при создании нового метода пролетарской литературы.

Вопрос о пресловутом «живом человеке» был взят мной как конкретная иллюстрация к моим положениям, поскольку вокруг этого «живого человека» были сосредоточены основные литературные споры истекшего года. По поводу «живого человека» тов. Семенов разразился следующей патетикой: «Нам нужно, чтобы искусство пролетариата показывало «живых людей» в свете марксизма,

большевизма. Только при этих условиях показ будет правильным и большевистским (очень мудрый вывод, тов. Семенов!). Лозунг «показ живого человека» этой задачи не выражает, и поэтому он может быть одинаково принят М. Булгаковым, и К. Фединым, и Ю. Олешей, и А. Фадеевым. Куда же годится для правильного и глубокого развития пролетарского искусства лозунг, который примут представители всех социальных течений в литературе? Вредный это «лозунг».

Тов. Семенов наивно полагает, что методы художественного творчества разрабатываются лозунгами. Исходя из этого, тов. Семенов выбрасывает лозунг: «Показывайте живых людей в свете марксизма, большевизма!» Дорогой тов. Семенов! Для пролетарских писателей-большевиков это совершенно азбучно и бесспорно. Речь идет о том, каким *художественным* методом нужно нам показывать живых классовых людей. Речь идет о том, *как* показывать «живых людей» в свете марксизма и большевизма. Исходя из этого, я старался доказать (и, мне кажется, доказал), что обобщенные типы «живых людей» давались и многими писателями-классиками. Но показ этот, в полном соответствии с социальной природой этих художников, был ограничен и в смысле охвата всего разнообразия человеческих типов различных классов общества, и в смысле методов показа, которые в лучших случаях связаны были с «точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии*, так как обусловливаются *общественными отношениями»* [1]. Пролетарская литература, впитывая все наиболее ценное из старого литературного наследства, должна будет дать обобщенные типы «живых людей» по-новому, новым художественным методом, соответствующим мировоззрению пролетариата.

Для иллюстрации того, как ставился иногда вопрос о показе людей старыми литературными школами, я привел один конкретный пример — о смене романтической школы школой реалистической во Франции в середине прошлого столетия (последние годы Реставрации и первая половина

---

[1] Г. В. Плеханов, Искусство и общественная жизнь, М. 1922, стр. 39.

царствования Луи-Филиппа). Пример этот заимствован мной у Плеханова. Плеханов поясняет, что буржуазные французские романтики этого периода («когда буржуазия заняла господствующее положение в обществе и когда ее жизнь уже не согревалась более огнем освободительной борьбы») находились в разладе с окружавшим их буржуазным обществом, не посягая, однако, на основы *буржуазных* общественных отношений:

«Общее правило было таково, что, восставая против буржуазной пошлости, романтики в то же самое время недружелюбно относились к социалистическим системам, указывавшим на необходимость общественной реформы. Романтикам хотелось изменить общественные нравы, ничего не изменив в общественном устройстве. Само собою разумеется, что это совершенно невозможно... Романтическое восстание против «буржуа» было совершенно бесплодно в практическом отношении. *Но его практическая бесплодность имела немаловажные литературные последствия. Она сообщила романтическим героям тот характер ходульности и выдуманности, который в конце концов и привел к крушению школы. Ходульный и выдуманный характер героев никак не может быть признан достоинством художественного произведения...*

...Уже первые французские реалисты приложили все усилия к тому, чтобы устранить *главный недостаток романтических произведений: выдуманный, ходульный характер их героев. В романах Флобера нет и следа романтической выдуманности и ходульности...* Первые реалисты продолжают восставать против «буржуа», но они восстают против них уже на другой лад. *Они не противопоставляют буржуазным пошлякам небывалых героев, а стараются сделать пошляков предметом художественно верного изображения.* Флобер считал своей обязанностью относиться к изображаемой им общественной среде так же объективно, как естествоиспытатель относится к природе. «Надо обращаться с людьми, как с мастодонтами или с крокодилами, — говорит он. — Разве можно горячиться из-за рогов одних и из-за челюстей других? Показывайте их, делайте из них чучела, кладите их в банки со спиртом, — вот и все. Но не произносите о них нравственных приговоров; да и сами-то вы кто, вы, маленькие жабы?» *И поскольку Флоберу удавалось оставаться объективным, поскольку лица, выводимые им в своих произ-*

*ведениях, приобретали значение таких «документов», изучение которых безусловно необходимо для всякого, кто занимается научным исследованием социально-психологических явлений.* Объективность была сильнейшей стороной его метода. Но, оставаясь объективным в процессе художественного творчества, Флобер не переставал быть очень субъективным в оценке современных общественных движений» [1].

Далее Плеханов очень подробно и поучительно развивает эту последнюю мысль об ограниченности метода Флобера в соответствии с его классовой психологией. Об этом я и говорил в докладе.

Приведя перевранную стенограммой мысль Плеханова, тов. Семенов преподает мне маленький урок из прописей, что, дескать, нельзя объяснять смену литературных школ сменой читательских вкусов, поскольку... объяснение обоих этих процессов нужно искать в социальной закономерности, их обусловливающей. Какая жалость, что я этого не знал раньше! Ну что ж, раз нельзя, то я больше не буду... Далее тов. Семенов пытается разобраться по существу вопроса и, думая, что опровергает меня, опять кидается на Плеханова. «Прежде всего, неверно, — пишет он, — что герои «романтизма» вообще «ходульны». Свойство ходульности может быть присуще каждому направлению и объясняется не идеологическим составом произведения, а бездарностью выполнения... С другой стороны, романтический герой Шиллера—Карл Моор, является ли он фигурой ходульной? Михаэль Кольгаас—Генриха Клейста, Дубровский—Пушкина и все прочие благородные бандиты романтизма—можно ли обвинить их в ходульности?»

«Прежде всего», я никогда не говорил, что герои романтизма вообще ходульны. Не потому, что свойство ходульности действительно не присуще в той или иной степени различным романтическим школам (иначе они не были бы романтическими), а не говорил я этого потому, что «романтизм вообще» существует только в представлении тов. Семенова, с исключительным мужеством зачисляющего и Клейста и Пушкина по одному романтическому ведомству. Романтизм был свойствен различным классам общества на различных ступенях их развития;

---

[1] Г. В. Плеханов, Искусство и общественная жизнь, М. 1922, стр. 34—36. (Курсив везде мой.— *А. Ф.)*

и содержание и характер романтизма, а также содержание и характеры романтических героев менялись в соответствии с той социальной закономерностью, которую так любит тов. Семенов. Нельзя поэтому говорить о «романтизме вообще». «С другой стороны», ни Клейст, ни Пушкин, ни Шиллер никогда не были французскими романтиками конца Реставрации или начала царствования Луи-Филиппа. Говорил я, следовательно, о конкретной французской романтической школе (той самой, о которой говорит Плеханов), наиболее последовательным представителем которой является Теофиль Готье, и я не виноват, что тов. Семенов еще не успел выучить этой фамилии.

Пример с Флобером и Теофилем Готье нужен был мне для того, чтобы показать, что литературные школы, подобные школе Флобера, при всей ограниченности их методов, могут быть в большей мере использованы нами при создании нового метода пролетарской литературы, чем литературные школы, подобные школе Теофиля Готье. Почему? Потому, что художественный метод Флобера был более объективен, хотя и классово ограничен. Потому, что новый метод пролетарской литературы будет чужд всяческого прикрашивания и «нас возвышающего обмана». Тов. Семенову, благоговеющему перед знаменитыми фамилиями (как же — Клейст, Шиллер!), очевидно, больше нравится «нас возвышающий обман»; поэтому рассуждения его страдают всеми романтическими грехами, в том числе и «ходульностью», и нельзя не согласиться, что в данном случае «объясняется это не столько идеологическим составом произведения, сколько бездарностью выполнения».

Далее тов. Семенов находит нужным изложить свои познания в области диалектики: «Диалектика идет по другому пути. Для нее «тезис» и «антитезис» являются двумя сторонами одного явления — они столь же различны, сколь и едины. С этой точки зрения образ героя в литературе всегда является одновременно и «выдуманным» и «живым». Положение это покоится на том основании, что взаимоотношения искусства и действительности носят диалектический характер». Нельзя не согласиться с ценными открытиями тов. Семенова. Но нам хотелось бы не столько слушать трактаты о диалектике

вообще, сколько уметь применять ее метод в вопросах художественного творчества. Посмотрим, так ли уж силен тов. Семенов в диалектике, как он себя выказывает.

«Левинсон (в романе Фадеева «Разгром») — коммунист и солдат, несомненно, взят из живой действительности. Здесь вскрывается первое «насилие» автора над данными действительности — он не берет все, что есть в действительности, но подвергает эмпирический материал процессу отбора; во-вторых, автор сообщает (?!) материалу идейную установку и художественное оформление и обобщенность, *типичность,* обусловленные задачами и потребностями времени и его (автора) классовым сознанием и темпераментом».

Ну, хороша диалектика! А по нашему скромному мнению, так делается мучной клейстер, а не художественное произведение, тов. Семенов! «Во-первых», берется четыре столовые ложки крупчатой муки, «во-вторых», «сообщается» им стакан горячей воды, «в-третьих», размешивается — и получается клейстер. Но процесс художественного творчества есть процесс единый, тов. Семенов. Художник не «во-первых» отбирает материал и не «во-вторых» «сообщает» ему «идейную установку», а на протяжении всего процесса он и отбирает материал (именно такой, а не другой материал), и осмысливает, и обобщает, и организует его (именно в таком, а не в другом направлении) в соответствии со своей классовой психологией и идейной установкой. Нужно говорить именно о классовой психологии в целом, а не только об «идейной установке», потому что очень часто идейная установка противоречит (противоречие это диалектическое, тов. Семенов!) действительной классовой психологии художника.

Художники выражают иногда совсем не то, что они хотели выразить. Оноре де Бальзак так и лег в могилу, уверенный, что он и в своем творчестве *де* Бальзак, а на деле он был одним из зачинателей *буржуазного* романа. Нетрудно видеть, что пролетарскому искусству будет все в меньшей степени свойственно подобное противоречие: путь развития пролетарского искусства есть, между прочим, путь изживания указанного противоречия, или, иначе говоря, есть путь перерастания пролетарского искусства в искусство социалистического общества, когда и в области искусства произойдет прыжок «из царства не-

обходимости в царство свободы». В противоположность метафизике это и называется диалектикой, о которой, как на поверку выяснилось, тов. Семенов имеет самые смутные представления.

О, тов. Семенов! О, мужественный Тартарен! Наконец-то кончились ваши странствования по пустыням и дебрям марксистского искусствоведения! Вы нахвастали, будто вы поражали львов, будто вы сильны в диалектике, будто вы можете положить «реализм» на обе лопатки! Но вы разоблачены! Скорей же удирайте в ваш захолустный Тараскон, где вам еще верят, скорей удирайте в этот чудесный городок — на тощем вульгарном верблюде, символе вашего тщеславия! Счастливого пути, тов. Семенов!

Что из всего этого следует? Из этого следует только то, что напрасно некоторые товарищи, вроде тов. Семенова, думают, будто, усвоив некоторые марксистские азы, можно так уж все понимать в области искусства и поучать «малых сих». Искусство — область сложная, в ней еще много неизведанного и спорного, и без упорной, честной специфической учебы тут далеко не уедешь. Нехорошо и то, что статья тов. Семенова, при всей скудости его знаний, написана в тоне нравоучительства и литературной команды.

Было бы лучше, если бы тов. Семенов бросил учительствовать и скромно сел вместе с нами на школьную скамью.

*1928*

# О «СЕВАСТОПОЛЕ» А. МАЛЫШКИНА

Мы еще не всегда умеем как следует распознавать и ценить подлинных друзей пролетариата, работающих об руку с нами на литературном поприще. Мы еще не научились уважать их труд. Мы, к сожалению, не научились даже *понимать* их труд.

Обо всем этом необходимо сказать в порядке «самокритики», в связи с той оценкой, которую получила на страницах нашего журнала повесть А. Малышкина «Севастополь». Я говорю о той рецензии на эту повесть, которая нашла место в обзоре журналов за этот год и помещена в № 3 «На литературном посту». Рецензия эта является таким недосмотром, который необходимо как можно скорей исправить: рецензия эта «неудачна» по форме и несправедлива по существу.

В самом деле. Рецензент пишет: «...рядом с «трудным» романом А. Фадеева (речь идет о «Последнем из удэге». — *А. Ф.*) «легкой» кажется даже повесть А. Малышкина «Севастополь».

Писать так о литературных произведениях нехорошо и неприлично. Нехорошо то, что рецензент нашел возможным *противопоставлять* друг другу два литературных явления, действующих «по *одну* сторону баррикады» в широком смысле. Неприлично то, что рецензент нашел возможным сделать такое противопоставление на основании *первых глав* того и другого произведения. И уже совсем несправедливо то, что повесть А. Малышкина

является якобы *«легкой»*, ибо повесть эта не является «легкой» ни «по сравнению» с чем-либо, ни сама по себе. Повесть эта глубока по замыслу и высокохудожественна по выполнению, а писать такие повести очень «трудно».

Рецензент далее пишет: «Фигура Шелехова, в прошлом студента из «нуждающихся», полного зависти к хозяевам старого мира, а после Февральской революции — офицера Черноморского флота, мечтающего о революционной карьере, дана здесь лучше и ярче, чем в «Февральском снеге». Но самый этот тип, показанный в нашей литературе уже не раз, менее интересен даже, чем Сережа из «Последнего из удэге».

Оставляя в стороне вопрос, кому нужно и кому интересно сравнение Шелехова с Сережей из «Последнего из удэге», — необходимо сказать, что оценка автора рецензии несправедлива по существу. *Неверно*, будто тип Шелехова «показан в нашей литературе не раз». *Тем более неверно*, что тип Шелехова «мало интересен».

Шелехов является представителем того промежуточного, очень низового и очень угнетенного в прошлом слоя — демократической интеллигенции, мелких служащих, полуинтеллигенции, — который исчисляется в нашей стране *миллионами* и для которого, употребляя слова Ленина, каждый шаг к культурной жизни в прошлом сопряжен был с величайшими унижениями и издевательствами. Трагедия многих представителей этого слоя состояла, между прочим, в том, что, вылезая в «образованные» люди путем многих лишений и унижений, ходя в штопаных носках, учась на ломаный грош, они — раздробленные поодиночке — легко развращались капитализмом (и его «культурными» лакеями), подкупались им, противопоставлялись им «серому» и «необразованному» народу, из которого они сами вышли, усваивали худшие эгоистические, иногда карьеристские навыки и иллюзии.

Нужно ли нашей литературе писать о том, что революция пролетариата несет с собой и для этого слоя *избавление* от его безрадостной, убогой, унизительной для человека жизни? Нужно ли писать о том, *с каким трудом* многие представители этого слоя освобождаются от своих эгоистических навыков и иллюзий, от идеалов жизни для себя и во имя себя, зачастую прикрытых для них самыми «красивыми», самыми «учеными», самыми «позолоченными» словами? Нужно ли писать о том, что некото-

рые представители этого слоя так и *не в состоянии* освободиться от этого груза прошлого, являя собой пример наиболее отвратительного лакейства и раболепия перед материальными и духовными силами старого общества?

Стоит только *так* поставить вопрос, чтобы понять, что повесть Малышкина об одном из представителей этого слоя нужна, полезна, значительна. О представителях этого слоя в революции *по-настоящему* написано очень мало.

Пока не кончена повесть, трудно сказать, придет ли Шелехов, герой повести, к пониманию революции пролетариата и слиянию с ней или упадет под своим индивидуалистическим грузом. Важно то, что автор *понимает* эту проблему. Он в основном понимает, он правильно объясняет, он не щадит своего героя. Повесть написана с той простотой и ясностью, которые являются продуктом не только таланта, но большого и честного труда. Она принадлежит к тем подлинно революционным произведениям, которых у нас, к сожалению, еще очень мало и которыми полезно дорожить.

*1929*

## ДОЛОЙ ШИЛЛЕРА!

Товарищ И. Беспалов выступил здесь с такими взглядами, которые для нас, не теоретиков искусства, являются все же теоретическими «задами». Нам, пролетарским писателям, полемизировать теперь на уровне вопросов, показывать ли «живого человека» или какого-то особенного, «неживого», показывать ли в нем и «хорошее» и «плохое» или показывать его как-то иначе, — просто скучно.

Моя задача — обрисовать перед пленумом основное содержание нашего понимания вопросов художественного творчества.

### ЛИТЕРАТУРОВЕД И ПИСАТЕЛЬ

Нужно сказать, что между теоретическими работами писателей, критиков и литературоведов, входящих в РАПП, и теоретическими работами различных других литературоведческих школ существует, помимо разногласий в методах самой литературоведческой работы, еще одно расхождение, которое коренится в совершенно разных точках или, вернее, углах зрения, под которыми мы смотрим на предмет. Разрешите пояснить. Литературоведа художественное произведение интересует уже как результат работы художника, как некое законченное целое. Нас, писателей (и тех критиков и литературоведов, которые

хотят нам помогать), художественное произведение прежде всего интересует в процессе его создания. Если литературовед-марксист главной своей задачей ставит — через раскрытие той действительности, которая имеется в художественном произведении, найти ту действительность, которая это произведение породила и определила, — эта работа, конечно, очень важная, и без этой работы наша работа стояла бы на песке, — если литературоведа художественное произведение интересует, иначе говоря, как некое зафиксированное в образах единство субъекта и объекта, то нас, писателей-марксистов, интересует и тот момент творческой деятельности, когда единство субъекта и объекта еще не получило своего выражения в законченном художественном произведении и когда мы имеем дело с самим художником, с его отношением к миру, и с живой действительностью, окружающей художника и воздействующей на него. Если литературоведа, в ответ на вопрос о специфике художественного произведения (об отличии его, к примеру, от не художественного, скажем, научного произведения), удовлетворяет то, что художественное произведение является системой образов, то для нас вопрос начинается до этого, ибо художник прежде и раньше всего имеет дело не с готовыми образами, а с живой действительностью и впечатлениями от нее. Иначе говоря, нас интересует не столько художественное произведение, сколько процесс творчества и художественный метод. А художественный метод в нашем понимании есть не только вопрос о способах и приемах работы, как это думают формалисты, точку зрения которых тов. Беспалов пытается нам приписать, а это есть, прежде всего и главным образом, вопрос об отношении меня, художника, к действительности.

## ДВА ОСНОВНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МЕТОДА

Я должен провести некоторую аналогию с философией. Существовало и существует громадное количество школ, течений и теченьиц в философии, но марксизм прежде всего делит философов по двум линиям — по тому, как эти философы понимают и разрешают основной вопрос о соотношении между мышлением и бытием. Марксизм различает, прежде всего, два основных русла в философии — материалистическое и идеалистическое.

Когда мы ставим вопрос о художественном методе, об отношении писателей к действительности, мы тоже, прежде всего, ставим вопрос о том, какими «глазами» или через какие «очки» смотрит тот или иной писатель на окружающий его мир и на самого себя, как писатель понимает и разрешает в произведениях соотношение между мышлением и бытием. Странно, что люди, называющие себя марксистами и ежедневно поучающие нас (прочтите, например, в журналах «Печать и революция» и «Революция и культура» статьи Секкерской, которая поучает нас и похлопывает нас по плечу), — странно, что этот кардинальный для нас вопрос об отношении самого художника к действительности ни разу никем из этих горе-марксистов не был поставлен. В этом отношении они стоят позади передовой буржуазной писательской мысли.

Разрешите рассказать о том, как после выхода в свет романа Золя «Западня» критика обрушилась на него, как смеет он показывать рабочего в таком «черном теле». Золя выступил с ответной статьей, в которой он говорит, что существуют в литературе два основных течения — идеалистическое и реалистическое. «Идеалисты, — писал Золя, — разыгрывают собою врачей, которые готовы забросать цветами пациента, находящегося в агонии». Сам он считал своей обязанностью изображать «подлинную действительность», в частности, «не льстить рабочему, но и не чернить его». Золя говорил о себе, что он является продолжателем могучей реалистической линии французской литературы. Кого он причислял к этой линии? Он причислял писателей Стендаля, Бальзака, Флобера, братьев Гонкуров, Доде и себя. Мы можем сюда добавить Мопассана. При всех индивидуальных и даже социальных отличиях этих писателей, разнице их темпераментов, манеры письма, политических воззрений, при всех особенностях их подхода к психике человека (показ ее изнутри, как у Стендаля, или извне, как у Бальзака и Золя), этих писателей действительно объединяет то, что все они, сознавая это, а некоторые не сознавая, были более или менее непоследовательными или стихийными материалистами в своем творчестве. Эта особенность творчества каждого из них была, конечно, исторически обусловлена, и святейшей обязанностью литературоведа-марксиста является вскрытие этой обусловленности, но это не снимает того положения, что все они были материалистами в своем творчестве.

Материализм их был ограниченный, непоследовательный. Беспалов должен знать, что этот вопрос в некоторой степени разобран Плехановым.

В чем состояла ограниченность художественного метода этих французских писателей? Она состояла в том, что они, в лучшем случае, стояли на точке зрения того материализма, который Маркс называл естественно-научным, представители которого не понимают, что склонности, вкусы, привычки мысли общественного человека определяются не физиологией или патологией, а общественными отношениями. Это во-первых. И во-вторых, — Плеханов говорил, что беда их состояла еще в том, что, будучи ограничены буржуазным мировоззрением, они не могли изображать передовых представителей человечества, которые в их время появились на исторической арене и были глашатаями завтрашнего дня. (Вспомним, что в 1848 году вышел уже «Коммунистический манифест» Маркса и Энгельса.) Это значит, что писатели эти не могли видеть процесса развития общества, его завтрашнего дня. Отсюда пессимизм некоторых из них. Они были материалисты-метафизики, а не диалектики. Но их отношение к миру и к своей работе достойно величайшего уважения. Флобер имел на своем знамени следующее положение: «Действительность не подчиняется идеалу, она его утверждает». Вы почитайте высказывания Стендаля о Шиллере, то есть о том писателе, который, как я покажу дальше, был по методу своего творчества писателем-идеалистом. Стендаль отрицал его как ложно-классика, как своего рода «лакировщика» действительности. Вспомним также, что Маркс называл Бальзака «доктором социальных наук».

Своими ограниченными, непоследовательными, но все же материалистическими методами эти французские писатели-реалисты — и Стендаль, и Бальзак, и Флобер, и Золя, и другие — сумели разоблачить многие кажущиеся, поверхностные, ложные представления о действительности, стараясь вскрыть ее объективную закономерность.

Совсем иной, можно сказать — прямо противоположный метод творчества свойствен был, например, романтику революционной немецкой буржуазии — Шиллеру.

Возьмите его фигуры Вильгельма Телля или Карла Моора. На них — героические одежды, охотничьи и разбойничьи колпаки; они на каждом шагу декламируют о свободе. Но снимите с них героическую одежду, вдумайтесь

в их декламацию — и перед вами вырастет фигура революционного немецкого лавочника, крики которого о свободе прикрывают основное для лавочника желание — свободы торговли. Почему Шиллер должен был надеть на него героические одежды и придать ему романтическую внешность? На это тоже дает ответ Плеханов. Потому, что то, что должна была на деле совершить революционная буржуазия, не соответствовало тем лозунгам, которые она выбрасывала, когда выступала от лица всего третьего сословия. Ведь она, в сущности говоря, несла не свободу, а новую форму эксплуатации для громадных слоев трудящегося человечества, и вопли ее о свободе являлись прикрытием основного требования — свободы товарных отношений от пут феодального общества.

В этом свете для вас станет понятным, почему Маркс упрекал Лассаля в письме к нему за то, что тот в своей драме «Франц фон Зиккинген» учится у Шиллера, а не у Шекспира. Маркс писал ему: «...основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски,* превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»[1]. В письме Энгельса к Лассалю этот вопрос еще более уточняется. Энгельс советует Лассалю: «...за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира»[2]. Не прав ли я был, товарищи, когда говорил о двух основных методах в художественном творчестве?

Наше понимание реалистического и романтического методов не совпадает с тем пониманием реализма и романтизма, которое свойственно было старым профессорам литературы. Эти господа намудрили невероятное количество «измов». Мы различаем методы реализма и романтики как методы более или менее последовательных материализма и идеализма в художественном творчестве. Вот как, например, характеризует Маркс метод романтики:

«Метод нашего Мюллера (речь идет о буржуазном экономисте. — *А. Ф.*) характерен для романтики всяких профессий. Ее содержание составляется из ходячих предвзятых мнений, почерпнутых из поверхностнейшей внешней видимости вещей. А затем это ложное и банальное со-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве. Сборник, «Искусство», 1937, стр. 173.

[2] Там же, стр. 178.

держание должно быть «возвышено» и опоэтизировано мистифицирующей манерой изложения» [1].

В применении к Шиллеру это означает вот что: у революционного буржуа существует «ходячее, предвзятое» мнение о самом себе как о честном человеке, добродетельном в семье и в обществе, но утесняемом в своих идеалах. На такого добродетельного буржуа надевается охотничья или разбойничья шапка, и буржуа истошно кричит: «Да здравствует свобода!», клянет угнетателей, — иными словами, буржуа «возвышает» и поэтизирует себя «мистифицирующей манерой изложения». В этом состоит художественный метод Шиллера.

История знает не только революционных, но и реакционных романтиков. Если романтик революционной буржуазии, каким был Шиллер, шел по пути идеализации и мистифицирования буржуазных героев, буржуазного образа жизни, то романтик буржуазии того периода, «когда ее жизнь уже не согревалась огнем освободительной борьбы», шел по пути «идеализации отрицания буржуазного образа жизни» (см. Плеханов, «Искусство и общественная жизнь»). Таким был, например, Теофиль Готье во Франции.

Нам важно, однако, отметить, что и первые и вторые оставались в пределах идеалистического художественного метода.

То обстоятельство, что тот или иной художник в своем творчестве пользуется идеалистическим или материалистическим методами, еще не означает, что он и по своим убеждениям соответственно идеалист или материалист. Толстой, например, верил в «боженьку», но в своем художественном творчестве был «стихийным материалистом». Этому не приходится удивляться, если мы вспомним, что и в научной области, — например, в области естествознания, — можно найти немало подобных же примеров.

## ЗА ХУДОЖНИКА МАТЕРИАЛИСТА-ДИАЛЕКТИКА

Каким, на наш взгляд, может быть и будет основной, ведущий художественный метод пролетариата? Мы думаем, что таким наиболее передовым, ведущим художест-

---

[1] К. Маркс, Капитал, т. III, Госполитиздат, 1955, стр. 412.

венным методом может быть и будет метод наиболее последовательного, то есть диалектического материализма.

Что это значит?

Это значит, что передовой художник пролетариата пойдет не по линии романтики, то есть не по линии мистифицирования действительности, не по линии выдумывания героической личности «как рупора духа времени», не по линии «нас возвышающего обмана». Не пойдет он и по линии наивного реализма. Нет, пролетарский художник даст картины жизни, наиболее очищенные от «ходячих предвзятых мнений», от «поверхностнейшей внешней видимости вещей», как говорил Маркс, то есть сможет в максимально доступной степени вскрыть из-под «пятен случайности» объективную диалектику действительности. Это значит, что, в отличие от великих реалистов прошлого, художник пролетариата будет видеть процесс развития общества и основные силы, движущие этим процессом и определяющие его развитие, то есть он сможет и будет изображать рождение нового в старом, завтрашнего в сегодняшнем, борьбу и победу нового над старым. Но это значит, что такой художник, больше чем какой-либо художник в прошлом, будет не только объяснять мир, но сознательно служить делу изменения мира.

Почему художник пролетариата может и должен быть и в конечном счете будет именно таким, то есть художником материалистом и диалектиком? Потому, что пролетариат является действительным историческим носителем завтрашнего, социалистического дня, который уже рождается в сегодняшнем. Потому, что пролетариат ведет беспощадную — кровавую и бескровную — борьбу с косными силами старого общества не для того, чтобы, победив их, «навеки» закрепить свое господство, создать какую-то новую форму эксплуатации и угнетения, а ведет эту борьбу в интересах освобождения всего человечества от всех видов эксплуатации и угнетения. Таким образом, пролетариат не заинтересован в том, чтобы надевать на действительность маску, изобретать несуществующих «героев», — наоборот, он заинтересован в том, чтобы трезво видеть, понимать и разоблачать своего врага (видеть его не только вовне, но и в самом себе, поскольку сам пролетариат не освободился еще от традиционной психологии капиталистического общества), трезво видеть и понимать в свете большой исторической перспективы то действи-

тельно новое, действительно социалистическое, что уже рождается и наступает и во имя чего легли костьми (и лягут еще) целые поколения рабочего класса.

Убогое впечатление производят, например, рассуждения Секкерской, когда она пытается доказать, будто мы, рапповцы, — материалисты «домарксова периода»! Мы, видите ли, стоим за «реализм», за изображение людей такими, «каковы они есть», а нам следовало бы прибавить еще и «романтики», то есть изображать людей такими, какими они «должны быть». Секкерская, к сожалению, понимает «романтику» не по Марксу, то есть не как опоэтизирование и мистифицирование ложной, банальной и поверхностнейшей видимости вещей, а понимает «романтику» по-школьному, как понимали ее старые профессора литературы: реализм, дескать, — это когда дается то, что есть; романтизм — то, что «должно быть». Она берет эти вульгарные школьные определения и сначала механически противопоставляет их друг другу, а потом механически соединяет их, и ей кажется, что она производит их «диалектическое снятие». Но метод пролетарского реализма (о котором, кстати сказать, не написано ни в каких школьных учебниках, но который не может быть ничем иным, кроме как применением метода диалектического материализма в художественном творчестве), — этот метод не нуждается ни в каких романтических примесях, наоборот, он в корне враждебен им. Художник, овладевший этим методом, сможет давать явления жизни и человека в их сложности, изменении, развитии, «самодвижении», в свете большой и подлинной исторической перспективы, то есть в свете и того, что «должно быть». В этом смысле художник пролетариата будет не только самым трезвым реалистом, но и самым большим мечтателем: последнее вовсе не является привилегией романтики. Послушайте, например, что пишет Ленин о мечтаниях:

«Надо мечтать!» Написал я эти слова и испугался. Мне представилось, что я сижу на «объединительном съезде», против меня сидят редакторы и сотрудники «Рабочего Дела». И вот встает товарищ Мартынов и грозно обращается ко мне: «А позвольте вас спросить, имеет ли еще автономная редакция право мечтать без предварительного опроса комитетов партии?» А за ним встает товарищ Кричевский и... еще более грозно продолжает: «Я

иду дальше. Я спрашиваю, имеет ли вообще право мечтать марксист, если он не забывает, что по Марксу человечество всегда ставит себе осуществимые задачи и что тактика есть процесс роста задач, растущих вместе с партией?»

От одной мысли об этих грозных вопросах у меня мороз подирает по коже, и я думаю только — куда бы мне спрятаться. Попробую спрятаться за Писарева.

«Разлад разладу рознь, — писал по поводу вопроса о разладе между мечтой и действительностью Писарев. — Моя мечта может обгонять естественный ход событий или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может придти. В первом случае мечта не приносит никакого вреда; она может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека... В подобных мечтах нет ничего такого, что́ извращало или парализовало бы рабочую силу. Даже совсем напротив. Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать таким образом, если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками, — тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни... Разлад между мечтой и действительностью не приносит никакого вреда, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии. Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно».

Вот такого-то рода мечтаний, к несчастью, слишком мало в нашем движении» [1].

Могут подумать, что Ленин выступает здесь как «романтик»? Но у Ленина есть немало издевательских слов по адресу романтиков. Ленин понимал их не по-профессорски, а так, как понимал их Маркс. Вот что писал Ленин о романтизме:

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 475—476.

«Планы» романтизма изображаются очень легко осуществимыми — именно благодаря тому игнорированию реальных интересов, которое составляет сущность романтизма»[1].

«Каждое противоречие романтизм заткнул соответствующей сентиментальной фразой, на каждый вопрос ответил соответствующим невинным пожеланием и наклеивание этих ярлычков на все факты текущей жизни называл «решением» вопросов»[2].

«Это все та же манера народника... то-бишь романтика — отговариваться фразами от противоречий действительной жизни»[3].

Очевидно, Секкерская не читала Ленина, если решила, что «романтизм» — это когда делается то, что «должно быть», и что пролетарская литература поэтому нуждается в «романтизме». Романтизм, как мы видим, — это совсем, совсем другое.

Все, о чем я говорил выше, еще не есть разрешение вопроса о художественном методе пролетарской литературы. Это только подход к нему, путь, на котором нужно искать его, первоначальная, грубая наметка его. Его нельзя попросту перенести в творчество из научной книги, он должен войти в плоть и кровь писателя и найти свое выражение в специфических формах художественной литературы, — этого нельзя сделать сразу. Мы еще далеко не овладели методом диалектического материализма в своем творчестве. Может быть, не мы создадим его. Может быть, развитая пролетарская литература расценит нас как своих Кантемиров и Херасковых. Что за беда? Мы будем честно работать над его созданием, будем, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивать свои наблюдения со своими воздушными замками и вообще добросовестно работать над осуществлением своей фантазии. «Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно». А ведь работа наша все-таки немалая — она нужна для социализма, а послужить делу социализма — это величайшая честь и счастье для пролетарского писателя-революционера.

*1929*

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 217.
[2] Там же, стр. 234—235.
[3] Там же, стр. 175.

## ЗА ТРАМ И ПРОТИВ «ТРАМЧВАНСТВА»

Считаю совершенно необходимым выступить в связи с некоторыми положениями, имеющимися в тезисах... В одном из последних тезисов говорится о том, что ТРАМ не должен связывать себя ни одной из старых систем, то есть что он не может положить в основу своей работы какую-либо одну из них, но не отказывается в то же время от усвоения и переработки предыдущих театральных школ и стилей. Это мне кажется совершенно правильным. Нужно сказать, что по поводу творческой установки нашей Российской ассоциации пролетарских писателей существует очень много превратных представлений. Нам приписывают, что якобы мы стоим за то, чтобы положить в основу пролетарского театра систему Станиславского, систему Художественного театра. Но совершенно ясно, что тот метод в области искусства — литературы, театра, музыки, живописи, — который будет создан пролетариатом, будет новым методом, ни в одном из учебников прошлого не описанным. Такого учебника не существует. Это будет метод, соответствующий новому, пролетарскому мировоззрению. Но этот новый метод не вырастает сам по себе, он должен возникнуть на основе усвоения и критической переработки старого культурного наследства. В тезисах есть пункт о необходимости этого усвоения. Но дальше здесь возникает целый ряд недоумений. Дальше следует пункт, с которым я уже не могу согласиться. Первая его половина, по-моему, правильна: «Все вышеуказанное сви-

детельствует о непригодности и невозможности положить в основу работы с трамовскими актерами какую-либо из существующих в профессиональном театре систем актерской игры». Но вот дальше идет такое место: «В частности, обнаруживается полная бесполезность (!) системы Станиславского, не только потому, что она целиком покоится на идеалистическом мировоззрении, но и потому, что само понятие сценического образа в трамовской практике нарушается».

Когда товарищи говорят, что систему Станиславского, систему Художественного театра трамовцам нужно безоговорочно отбросить, то такая установка неправильна и легкомысленна. Если вы стоите на той довольно странной позиции, что усвоение и переработка старого наследства состоят в том только, что переносятся оттуда какие-то отдельные приемы и приемчики, то вы жестоко ошибаетесь. Марксизм такого разрыва не допускает... Нужно усвоить и понять основные методы, при помощи которых наши предшественники в искусстве познавали действительность, чтобы на основе этого понимания и на основе изучения самой действительности найти свое понимание, свой метод. Только это и есть настоящее усвоение и переработка наследства. Это не значит, что можно перенести старую систему или что можно из старой системы вырвать кусок и приклеить к себе. Так не бывает. Нужно изучить до конца художественные методы и системы, которые были в прошлом (а всякий художественный метод есть, прежде всего, отношение художника к действительности), для того чтобы найти свой метод, соответствующий новому отношению к действительности. Выше была указана «опасность» попасть под влияние профессионального театра, поэтому вместо усвоения и переработки различных методов раскрытия действительности старыми актерами — ТРАМ выдвигает принцип «физкультурной», то есть элементарной технической учебы и называет это почему-то «марксистской» тренировкой! Представьте себе, что, если бы шла речь об усвоении старых литературных достижений, мы, пролетарские писатели, сказали бы, что, ввиду опасности старых литературных методов, писатель должен учиться только грамматике и чистописанию для правильного изложения своей мысли! Так бояться изучать старые художественные методы нельзя. Представьте

себе, какие бы из нас выходили пролетарские писатели и много ли в этом было бы революционного, если бы мы боялись старых художественных литературных школ и исходили только из своего пролетарского естества и нутра, говоря: «Нет, нет, нет, там идеалистический вздор, он нас заразит, и мы к нему не подойдем, а будем все измышлять из самих себя и будем учиться грамматике и чистописанию». Я уверяю вас, что эта установка ни с чем не сообразна; предварительное условие действительной учебы — на этом необходимо заострить особое внимание — состоит в преодолении такой боязни учиться у старого, равно как и в преодолении такого вульгарного представления, которое существует еще у многих, в том числе и у наших писателей, что якобы можно из старого выдрать какие-то куски и механически приклеить их к новому. Вы, конечно, найдете совершенно новые приемы, совершенно новую технику, выработаете свой новый стиль, соответствующий новому мировоззрению, но учиться у старых театральных школ, у старого театра — это значит понять, критически усвоить основные методы старых школ, для того чтобы создать свои.

Когда здесь выступает страшно большой революционер — представитель «Пролетарского театра», и говорит, что РАПП за Станиславского, а мы, дескать, против и в этом наши расхождения, — это ерунда. Смехоподобно, что пролетарским писателям или трамовцам рекомендуется якобы положить в основу своей работы какую-то старую систему — «ее же не прейдеши». Но ничего революционного и передового нет в том, чтобы, создавая новый, пролетарский театр, легкомысленно, наплевистски относиться к учебе у театра с такой огромной культурой и с таким опытом, как Художественный театр.

Мне один товарищ дает такую реплику, что изучать нужно все, но брать не все. В этой постановке заключается тот порок, что брать — в том смысле, как это предлагает товарищ, то есть в смысле выдирания отдельных кусков — вовсе ничего не нужно. Ведь учеба в области искусства не есть такая же учеба, как в области технической культуры, это не усвоение машины, из которой можно взять и приспособить отдельные части, которую можно перенести и пустить в ход и она будет сегодня работать на пролетария так же, как вчера работала на капиталиста. В области искусства такой вещи сделать нельзя.

«Брать» ничего нельзя, нужно изучать, понять старое, для того, чтобы его переварить и открыть свое, новое. Есть товарищи, которые говорят, что нужно брать формально-технические достижения из прошлого. А я говорю, что у вас из этого ничего не выйдет, вы создадите эклектический театр, где, чего хочешь, того и просишь.

Перейду к другому вопросу. В одном пункте тезисов говорится, что актер равноценен музыке, свету и т. д. (С места. А ты с этим не согласен?) Не только не согласен, я считаю это совершенно чудовищным потому, что серьезный миллионный зритель или читатель (если мы будем говорить о литературе) интересуется не изысканными техническими штучками, а тем, чтобы понять самого себя в окружающей действительности при помощи художественных образов. Мы индустриализируем страну, мы строим социализм не для машины и не в интересах машины, мы строим его в интересах человека, мы делаем культурную революцию для перевоспитания, переделки человеческого материала. Чего же ждет читатель или зритель от художественной литературы или от театра? Он, прежде всего, при помощи их хочет познать самого себя и мир — для переделки мира и собственной природы, для какого-то движения в направлении создания социалистического человека и новых отношений между людьми. В таких условиях поставить на одну доску актера, который должен своей игрой передать, вскрыть, «объяснить» зрителю и его самого, и всю ту сложность, в которой живет зритель, поставить актера на одну доску с музыкой или светом — это совершенно чудовищно, с этим согласиться нельзя. В области литературы это означало бы, что мы сдаем свои позиции С. Есенину, который не боялся заниматься человеческими чувствами и переживаниями и который именно поэтому захватывал большие кадры нашей молодежи, в то время как пролетарские поэты добросовестно вертели языком всяческие картонные динамо-машины.

Вы, трамовцы, хотите на одну доску поставить и свет, и музыку, и актера. Отсюда понятно, что, когда вы говорите относительно перенесения театральных приемов, вы думаете именно о перенесении музыкальных и световых эффектов, что, конечно, не вредно, но что не есть учеба у старого театра, а есть дешевое штукарство, прикрывающее нежелание учиться. У вас формулировано так: «И, создавая, таким образом, индустриальный спектакль,

в котором органически слиты, имея равноправное (самодовлеющее) значение, и музыка, и актер, и свет, и прочее». (Голос. Это же все делает человек?) Товарищи, человек сидит в зале, но для того, чтобы влиять на него, эмоционально заражать его, для этого нужно, чтобы он, прежде всего, в актере на сцене видел другого человека. Например, я читаю художественную книгу, она меня увлекает. Почему? Потому, что я в это время переживаю за тех людей, которые действуют и живут на страницах книжки. Когда же я смотрю вещь в театре и она меня заражает, я, прежде всего, воспринимаю человека на сцене, а свет, музыка — это то, что должно помогать этому человеку на сцене выявлять замысел произведения. К сожалению, у меня было мало времени, я не успел подготовиться. Ваша аудитория для восприятия таких вещей тоже не подготовлена, но это не страшно, если вы всерьез хотите учиться. Нужно вам сказать, что мы так горячо критикуем вас потому, что вы сейчас делаете то, что мы уже делали пять лет тому назад. Тогда мы выступали совершенно с такими же «левыми» речами, как это делаете вы и как это написано в ваших тезисах. Только понимание сложности задач и дальнейшая учеба заставили нас пересмотреть многое. Мы совершенно не сомневаемся в том, что, как бы вы ни были сейчас настроены, с вами случится одно из двух: либо вы — случайная горстка, кучка, — тогда вы погибнете вместе со своими теориями; либо вы целое движение, — тогда с вами произойдет то же, что и с нами. Когда вы сбросите с себя детскую скорлупу, изживете мнимореволюционную, по существу же «комчванскую» психологию, вы увидите, что ваше движение пойдет вперед, в чем мы от души желаем вам успеха и будем вам помогать.

*Примечание автора.* В этом выступлении наглядно отразилось и то положительное, к чему подошли деятели РАППа в своих творческих поисках, и то ошибочное, что было понято и снято только после постановления ЦК ВКП(б) о ликвидации РАППа в апреле 1932 года. В наше время и без объяснений можно видеть, что здесь было правильным, но необходимо еще раз подчеркнуть, что было неправильным. Из этого выступления мною выброшен абзац, в котором поддерживаются поиски «художественного метода диалектического материализма» театрами рабочей молодежи (причем в иных местах говорится даже не о методе, а о «стиле диалектического материализма»). В понимании вопроса о развитии этих театров, как и в области литературы, здесь нашли свое отражение некоторые непреодоленные

влияния «Пролеткульта», а именно — представление, что только пролетарские организации, изолированные от общего развития советской культуры, найдут искомый художественный метод и явятся создателями нового искусства. Сегодня даже удивительно представить себе, как можно было допускать, что самодеятельный театр рабочей молодежи, в ту пору еще не прошедшей даже всеобщего семилетнего образования, сможет открыть «метод диалектического материализма» в театральном искусстве, да еще открещиваясь от помощи профессионального театра.

Автор этого выступления, правильно поняв плодотворность ученья у такого театра, как Московский Художественный театр, однако совершенно не понимал тогда, что так называемый «старый» профессиональный театр (Художественный и другие) и их крупнейшие деятели (Станиславский и другие) тоже способны развиваться и развиваются в новом, советском духе и что метод социалистического реализма неизбежно восторжествует как раз на сцене этого «старого» профессионального театра.

Автор, однако, оказался отчасти «пророком», предсказав, что с организацией ТРАМов «произойдет то же, что и с нами», то есть с организацией РАПП: эти организации, как и все им подобные, были ликвидированы постановлением ЦК партии в апреле 1932 года *(А. Ф., 1956)*.

*1929*

# СМЫШЛЯЕВ В ПЬЕСЕ А. АФИНОГЕНОВА «ЧУДАК»

Второй МХАТ поставил хорошую пьесу А. Афиногенова «Чудак». При всех отдельных недочетах — это крупная победа и театра, и Афиногенова как пролетарского драматурга, идущего трудным путем преодоления господствующего пока в нашей драматургии натуралистического штампа, путем углубленного реалистического изображения противоречий нашей действительности. Спектакль встретил уже должную оценку со стороны широких масс рабочих — оценку, как всегда, расходящуюся с оценкой присяжных блюстителей. Большинство «признанных» рецензентов, лепеча что-то насчет вредоносности психологизма, вынуждено, однако, признать высокий уровень пьесы и спектакля. Мы не хотим в этой заметке вдаваться в подробную оценку той и другой. Нам хочется только отметить одну художественную деталь, не отмеченную никем из «присяжных» (что свидетельствует, к сожалению, только о низком художественном уровне нашей театральной критики). Мы говорим о созданном Смышляевым образе провинциального конторщика, мечтателя Рыгачева,— образе, данном самим автором как *бытовая деталь* и превращенном Смышляевым в *символ,* оттеняющий замысел всей пьесы. Это символ уездного интеллигентского, «честного» прекраснодушия, являющегося, с одной стороны, инобытием обывательской косности, застоя, застарелого российского малокультурья, а с другой стороны, являю-

щегося зачаточной формой неудовлетворенности и протеста против этой косности и застоя, то есть зачаточной, неразвившейся формой того «чудачества», представителем которого является в пьесе Волгин. Дореволюционная Россия создавала неисчислимое количество уездных чудаков, безвольных мечтателей, ими полна старая русская литература. Новая, пооктябрьская Россия создает новый тип «чудака» и «мечтателя» — тип Волгина, действенно участвующего вместе с рабочим классом в переустройстве мира. И вот Рыгачев в исполнении Смышляева — *это старое лицо Волгина, это его историческое, бездейственно-мечтательное прошлое.*

Таким образом, второстепенная по своему месту в пьесе, почти не имеющая слов фигурка Рыгачева благодаря таланту и мастерству Смышляева превращается в художественный символ, она оттеняет и те косные, темные силы, с которыми борется «чудак», являясь их обратной, «прекраснодушной» стороной, и в то же время оттеняет самого «чудака», являясь как бы им самим в историческом прошлом. Кстати сказать, это сделал актер. Это еще раз опровергает скороспелые теорийки насчет того, что, дескать, «актер в театре равноценен музыке, свету и вообще всяческой технике». Кое-какие интеллигенты пытаются выдавать эти теорийки за пролетарские и прививают их театрам рабочей молодежи. Но это — детская болезнь. Она пройдет.

*1929*

# ЗА ХУДОЖНИКА МАТЕРИАЛИСТА-ДИАЛЕКТИКА

Мы с вами, здесь собравшиеся, являемся хотя и незрелыми пока что, но все же «делателями», созидателями пролетарской литературы. Вполне естественно поэтому, что для нас вопрос выработки художественного метода есть не только вопрос о том, что писать и о чем писать, но также вопрос и том, как выполнить эту задачу.

А ведь если посмотреть на те указания, которые дают нам наши противники и которые они, как это всем известно, в значительной части списали с наших платформ, сильно их вульгаризировав, то прежде всего бросается в глаза, что в этих их указаниях нет ответа на вопрос — как, каким путем, какими специфическими средствами можем мы осуществить наши большевистские лозунги в литературе.

Говорят, например, о классово действенном искусстве. Кто же из пролетарских писателей посмеет возражать против того, чтобы искусство было классово действенным! Но действенной должна быть и наука и Красная Армия. И действенность Красной Армии достигается другими способами, чем действенность литературы.

Говорят, что нужна актуальная литература, отвечающая текущему моменту. Против этого было бы смешно спорить и возражать. Конечно, мы стремимся создать такую литературу, которая, при высоком философском уровне, помогала бы текущей, повседневной практике про-

летариата. Но надо указать на конкретный путь изживания того отставания пролетарской литературы от вопросов жизни, которое сейчас наблюдается.

Говорят, что нельзя канонизировать психологический жанр, нужны и другие жанры — сатира, памфлет, очерк и т. д. Против этого возражать также невозможно. Литература прошлых классов создала невероятное многообразие жанров. Рабочий класс, ведущий за собою миллионы крестьян, выдвинул и выдвигает такое количество талантливых людей, что мы по обилию оттенков, жанров, манер письма — должны затмить всю прошлую литературу. И тот, кто выступил бы за один какой-нибудь жанр, скажем, психологический или очерковый, против всех других жанров, был бы подобен человеку, который захотел бы остановить прибой моря.

Надо, однако, чтобы все эти жанры находились в пределах одного метода — диалектического материализма. И я хочу показать, что наш спор есть не отстаивание нами какого-либо одного жанра, а отстаивание нами позиций диалектического материализма против идеалистических, с одной стороны, и механистических наскоков на них, с другой стороны.

## ОСНОВА ВОПРОСА

Искусство, литература, являясь могущественнейшим орудием по переустройству мира, является одним из видов познания мира. И для того, чтобы вскрыть те специфические средства, которыми орудуют искусство и литература, надо исходить из некоторых общих вопросов познания. Здесь я должен буду ознакомить вас с некоторыми положениями Гегеля на этот счет.

«Мы замечаем, например, гром и молнию, — говорит Гегель. — Это явление нам знакомо, и мы его часто воспринимаем. Но человек не удовлетворяется одним лишь знакомством с явлениями, одним лишь чувственным явлением, он хочет знать, что скрывается за последним, хочет знать, что оно представляет собою, хочет его постигнуть. Мы поэтому размышляем, стремимся узнать причину, как нечто отличное от явления, как такового, стремимся узнать внутреннюю сущность в ее отличии от лишь внешнего. Мы, таким образом, удваиваем явление, ломаем его надвое, на внутреннее и внешнее, на силу и проявление,

на причину и действие. Внутренняя сила здесь опять-таки есть всеобщее, постоянное, не та или другая молния, не то или другое растение, а то, что остается одним и тем же во всем. *Чувственное есть некое единичное и исчезающее,* а то, что в нем постоянно, мы узнаем посредством размышлений».

Таким образом, Гегель говорит, что за тем непосредственным бытием, которое предстоит нашему восприятию, которое мы воспринимаем нашими органами чувств, за явлениями и вещами находится еще сущность этих вещей и явлений, их законы и причины, и эту сущность, эти законы и причины, мы стремимся вскрыть и понять. Мы постигаем, вскрываем их посредством мышления, на основе наших наблюдений и нашего опыта.

Гегель в «Науке логики» приводит конкретный пример с животным:

«Животное, как таковое, нельзя показать, а всегда можно показать лишь определенное животное. Животного, как такового, не существует, оно есть всеобщая природа единичных животных, и всякое существующее животное есть нечто более конкретно определенное, есть обособившееся. Но свойство быть животным, род, как всеобщее, принадлежит определенному животному и составляет его определенную существенность. *Если мы отнимем у собаки животное бытие, мы не сможем сказать, что она такое.* Вещи вообще обладают пребывающей внутренней природой и внешним наличным бытием. Они живут и умирают, возникают и исчезают, род же есть их существенность, их всеобщность...»

По Гегелю, непосредственное бытие, мир явлений, «видимость», «кажимость» есть нечто более изменчивое, преходящее, единичное, «субъективное». Мир же сущностей и законов более устойчив, постоянен, всеобщ, объективен. Но ведь сущность явления, его законы мы можем постичь только через само явление. В мир сущностей мы можем проникнуть только через мир явлений, через непосредственное бытие. Возможно ли это? Да, безусловно, ибо мир явлений и мир сущностей, законов не есть какие-то схоластические категории, *а есть две стороны одного и того же содержания, есть две стороны одного и того же объективного бытия.*

Ленин, конспектируя Гегеля, пишет: «Не та ли мысль, что *объективна и кажимость* (курсив мой. — *А. Ф.*), ибо

в ней есть *одна из сторон* объективного мира? Не только сущность, *но и видимость объективны.* Различие субъективного от объективного есть, но и оно имеет свои границы»[1]. В другом месте Ленин записывает мысль Гегеля: «В несущественном, в кажимости есть момент небытия»,— и так комментирует эту мысль: «т. е. несущественное, кажущееся, поверхностное чаще исчезает, не так «плотно» держится, не так «крепко сидит», как «сущность». Например: движение реки — пена сверху и глубокие течения внизу. *Но и пена* есть выражение сущности!»[2] Мир явлений и мир законов есть две стороны единого объективного бытия. Мир явлений есть тоже объективное бытие, но в «беспокойной» смене, как выражается Гегель. И если мир явлений, с одной стороны, полнее и богаче мира законов, так как он содержит в себе и закон, и формы его проявления, то, с другой стороны, он несет в себе и несущественное, кажущееся, поверхностное, часто исчезающее, не так «крепко сидящее», случайное. Поэтому объективный мир в его сложности, многообразии, развитии и движении не может быть познан через знакомство только с одними явлениями, — нет, человек должен, обобщая и сравнивая явления, анализируя и синтезируя их, размышляя о них в свете определенного мировоззрения, в процессе всей своей практики, вскрывать их сущность и законы, чтобы составить себе правильное представление об объективной диалектике действительности, чтобы иметь возможность активно воздействовать на нее.

Нужно ли говорить, что и наука и искусство (сознает ли это ученый и художник или не сознает) решают эту задачу, но решают ее разными средствами.

Нужно ли говорить, что не всякая наука и не всякое искусство способны правильно решать эту задачу, что в истории развития человечества мы имели и такие науку и искусство, которые не только не вскрывали сущность вещей, но ползали по поверхности явлений или «набрасывали покрывало на сущность вещей» (Маркс).

Нужно ли говорить, что корни этого кроются в социальной обусловленности науки и искусства, взятых в конкретной исторической обстановке.

---

[1] «Ленинский сборник», IX, стр. 33.
[2] Там же, стр. 89.

Нужно ли говорить, что наука и искусство пролетариата, исходящие из позиций диалектического материализма, имеют все данные для того, чтобы наиболее полно и правильно решать эту задачу и именно поэтому быть наиболее объективными и действенными.

## ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА

Нам нужны наука и искусство, вскрывающие сущность вещей, закономерность явлений в их движении и развитии, и прежде всего общественных явлений, так как искусство, в особенности литература, имеет дело прежде всего с человеческим обществом, с людьми и их жизнью. Но наука и искусство, как мы сказали, решают эту задачу разными средствами. Известно, что ученый мыслит понятиями, а художник — образами. Что это значит? Это значит, что художник передает сущность явлений не путем отвлечения от данного конкретного явления, а через конкретный показ, изображение непосредственного бытия. Он вскрывает закономерность через показ самих явлений, вскрывает всеобщее через показ единичного, общее через частное, воссоздавая тем самым как бы иллюзию жизни в ее непосредственной данности. Чтобы передать, например, общие черты, свойственные такой породе собак, как мопс, чтобы художественно передать, так сказать, идею мопса, художник должен изобразить конкретного единичного мопса с присущими ему индивидуальными особенностями, но так, чтобы все мопсы были на него похожи.

Художник, конечно, может более или менее точно срисовать, скопировать того или иного живого мопса, пойти по линии «фотографии», но тогда перед художником стоит опасность, что случайные, единичные, индивидуальные черты, свойственные только этому мопсу или узкой категории мопсов, заслонят заключенное в них всеобщее и существенное. Такое искусство рекомендуется, например, ЛЕФом под прикрытием необходимости «точной фиксации фактов» и быстро откликающегося, злободневного искусства. Но такое искусство ползает по поверхности явлений, поэтому такое искусство не то, что нужно пролетариату.

Художник может также пойти по линии приукрашивания, идеализации, искажения мопса, претворения его в

«сладостную легенду» или «прекрасную Галатею» — это путь идеалистического искусства; такое искусство «набрасывает покрывало на сущность вещей» и поэтому не есть пролетарское искусство.

Можно, наконец, отвлечься от живых, конкретных мопсов, от их индивидуальных особенностей и различий и изложить отвлеченно те общие видовые черты, которые характеризуют эту породу, — но это уже будет не образное мышление. Наши оппоненты в своих механистических противопоставлениях: «Показывайте не личность, а коллектив, не человека, а класс!» — на деле ликвидируют искусство и тем разоружают пролетариат в этой области.

## О «НЕПОСРЕДСТВЕННЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЯХ»

Итак, художественное произведение есть система образов, объединенных общей идеей. Но художественное произведение есть результат работы художника, а нас с вами интересует процесс творчества. Несомненно, что творческий процесс начинается с непосредственных впечатлений художника от живой действительности. Работа художника начинается с сознательного и бессознательного накопления этих непосредственных впечатлений. Само собой разумеется, что художник не есть регистрирующий автомат — это общественный человек с присущей ему классовой психологией, — поэтому его впечатления от действительности являются выражением его социальной личности, его классового мировоззрения и его личных особенностей и темперамента. Однако художник не может ограничиваться одними непосредственными впечатлениями — таким путем он не в состоянии проникнуть в сущность явлений, а обречен ползать по их поверхности. Это прекрасно понимали и передовые представители буржуазной литературы. Стоит привести здесь слова старого художника из повести О. Бальзака «Неведомый шедевр»:

«Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. Ты не жалкий копиист, но поэт!.. попробуй сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать

душу, смысл, характерный облик вещей и существ. Впечатления! Впечатления! Да ведь они — только случайности жизни, а не сама жизнь! Рука, раз я уж взял этот пример, рука не только составляет часть человеческого тела — она выражает и продолжает мысль, которую надо схватить и передать. Ни художник, ни поэт, ни скульптор не должны отделять впечатление от причины, так как они нераздельны — одно в другом. Вот в этом и заключается истинная цель борьбы. Многие художники одерживают победу инстинктивно, не зная о такой задаче искусства» [1].

Таким образом, непосредственные впечатления, взятые в свете определенного мировоззрения и определенной идеи, подвергшись отбору и найдя свое словесное выражение, скажем, в литературном произведении, уже перестают быть непосредственными в буквальном смысле, они складываются в образы, в систему образов. Но тем-то и отличается искусство, что видимость непосредственности, иллюзию живой жизни эти образы и вся их система в произведении должны сохранить, иначе произведение не будет художественным.

Чехов пишет в записной книжке: «Лунный свет падает в спальню так, что видна даже пуговица на сорочке». Перед вами сразу возникает эта пуговица, эта сорочка, возникает живой образ. Романтический герой восклицает перед своей возлюбленной: «Вы зажгли пожар в моем сердце!» Это тоже «непосредственное впечатление». Но здесь оно поставлено на ходули, поэтому оно менее непосредственно и более рассудочно. Вообще искусство, «набрасывающее покрывало на сущность вещей», всегда менее непосредственно. Однако стоит произведению искусства утратить всякую непосредственность, всякую иллюзию жизненности, как оно перестает быть произведением искусства.

Этой простой мысли никак не в состоянии понять наши противники потому, что они начетчики, абстрактные «философы», оторванные от живой практики того дела, в котором хотят быть учителями.

В человеческом обществе, разделенном на классы, в обществе, где довлеет товарный фетишизм, где мы имеем

---

[1] О. Бальзак, Собрание сочинений, т. 13, Гослитиздат, 1955, стр. 375.

не «непосредственные отношения лиц и их работ, а, напротив, вещные отношения лиц и общественные отношения вещей» (Маркс), вскрыть действительную сущность людских отношений из-под поверхности явлений, из-под кажущегося «очевидного» довольно трудно. Купец выгодно купил, выгодно продал. Купцу кажется, что именно от этого он получает свое накопление, то есть получает его в процессе обращения товара. Ему и невдомек, что он получает накопление из недоплаты за чужой труд, из прибавочной стоимости, образовавшейся в процессе производства, с которым купец непосредственно не связан. Но пролетариату нужна такая литература, которая через обыденное, кажущееся, всеми наблюдаемое вскрывала бы действительное, подлинное, вскрывала бы сущность, сохраняя, однако, чувственную конкретность, «непосредственность» изображаемого, иначе она не будет художественной литературой.

Для того чтобы осуществить эту задачу, художник пролетариата должен стоять на высоте передового мировоззрения пролетариата, должен овладеть методом диалектического материализма и уметь применять его в своем творчестве.

Тов. Либединский в своей работе «Художественная платформа РАПП» начал разрабатывать этот вопрос, учитывая специфику той области, в которой все мы работаем. Однако он допустил в этой работе некоторые ошибки, за которые, разумеется, мы все несем ответственность.

В работе тов. Либединского имеется целая глава, говорящая о роли мировоззрения в художественном творчестве, о том, что, только обладая передовым революционным мировоззрением, художник пролетариата сможет из колоссального потока непосредственных впечатлений отобрать нужное, существенное, что без идеи не может быть художественного произведения. Либединский, в специальной главе, подверг совершенно правильной критике идеалистическое положение о так называемых «первичных», «детских» впечатлениях, о том, что художник будто бы познает мир таким, каков он есть, благодаря тому, что воскрешает свои «первичные», «детские» впечатления о мире. Но основная ошибка Либединского состоит в том, что, говоря о так называемых «непосредственных впечатлениях», он посчитал, что свойство более или менее по-

следовательного материалистического искусства вскрывать истинную сущность жизни коренится именно в его «непосредственности». Это неправильное положение вступает в непримиримое противоречие с теми совершенно правильными положениями Либединского, где он говорит о роли мировоззрения, ибо только передовое, революционное мировоззрение даст возможность художнику пролетариата наиболее последовательно вскрывать сущность явлений, — «непосредственность» же — это только видимость, форма, это специфическое выражение этой основной задачи искусства, отличающее искусство от других видов познания.

Наш пролетарский художник, обладающий мировоззрением диалектического материализма, в состоянии больше чем какой-либо другой художник отмести все случайное, «плывущее на поверхности событий», сбросить «покрывало с сущности вещей» и выяснить действительные закономерности действительного движения. Это значит, что нам нужно такое искусство, которое максимально позволяло бы познавать, постигать объективную действительность в ее движении, в ее развитии, с тем чтобы изменять ее в интересах пролетариата.

Именно потому, что наши художники не в состоянии осмыслить, обобщить тот поток новых впечатлений, все то новое, что принес с собой период социалистической реконструкции, они — либо разрабатывают старые темы, где все более отстоялось, где легче вскрыть сущность явлений (этим объясняется отставание пролетарской литературы от вопросов жизни), либо берутся и за новые темы, но плывут по поверхности событий, не будучи в состоянии глубоко проанализировать и обобщить их, с тем чтобы вскрыть их сущность.

## ВОПРОСЫ УЧЕБЫ

Для того чтобы выработать свой новый художественный метод, мы должны критически овладеть всем старым литературным наследством. Пора бросить болтовню о том, что мы якобы рекомендуем для учебы только Толстого или только французских реалистов. Нет, мы должны изучить, пересмотреть и критически преодолеть все литера-

турное наследство. Но для этого требуется, чтобы мы, во-первых, всех старых художников и их произведения брали не оторванно от конкретной исторической обстановки, а выясняя их конкретную социальную роль. Во-вторых, требуется, чтобы мы в многообразии старых литературных школ и школок видели: 1) романтико-идеалистическую ветвь, творчество которой «набрасывало покрывало на сущность вещей»; 2) вульгарно-материалистическую ветвь, творчество которой ползало по поверхности явлений; 3) более или менее последовательную материалистическую ветвь, по отношению к которой художник пролетариата явится наиболее последовательным материалистом-диалектиком.

*1930*

# О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Начнем с восстановления некоторых простых истин, о которых многие начали забывать.

Верно ли, что овладение социалистическим мировоззрением пролетариата, исторически самым передовым и революционным мировоззрением, *необходимо* для всякого художника, который хочет быть *передовым* выразителем идей, чаяний, интересов, чувств, страстей нового общества? Да, верно.

Верно ли, однако, что это условие является единственным и достаточным для того, чтобы быть передовым, революционным *художником?* Нет, неверно. Для этого необходим еще ряд условий.

1. *Необходимо обладать художественным дарованием или талантом,* то есть такой «особенностью», которая позволяет именно данному человеку, и не только позволяет, а и *понуждает* его более или менее полно, убедительно, эстетически целостно выражать мысли и чувства в художественных образах. Мы знаем, что старый, эксплуататорский строй, основанный на неслыханном подавлении миллионов, на противоречии между физическим и умственным трудом, на общественном неравенстве мужчины и женщины и на сонме других противоречий, губил, душил и порабощал миллионы талантливых сил народа. Мы знаем и видим на практике, как успехи социализма, преодолевая эти противоречия, уже обеспечивают и еще больше будут обеспечивать бурный рост миллионов разнооб-

разно и *всесторонне* талантливых и одаренных людей. Никого, однако, не пугают и никому не кажутся барскими такие определения, как талантливый ученый, талантливый хозяйственник, талантливый слесарь, кооператор, изобретатель, командир и т. п. Только в области искусства и художественной литературы почему-то иные конфузятся таких определений. Просматривая критическую литературу последнего времени, то и дело натыкаешься на очень хорошие, умные и правильные рассуждения о великой роли мировоззрения, о художественном методе, о том, по какому стилю можно «зачислить» то или иное произведение. Но часто хочется спросить: «Послушайте, товарищ, а даровито ли оно, это произведение, в художественном отношении? Стоило ли вам на этом произведении художественные вопросы поднимать? Может быть, на этом произведении следовало бы поднять и разрешить вопросы тоже достаточно важные, но совсем другого порядка?» Это первое.

2. *Необходимо накопление писательского опыта, уменья, мастерства.* Иных наших критиков вконец запутали формалисты. Известно, что художественные приемы, писательскую технику, вопросы конструкции произведения, искусство детали и т. п. важные вещи вульгарные формалисты (а не вульгарные формалисты — есть те же вульгарные формалисты, только прикрывшиеся тощими социологическими одежками, парой биографических справок и тремя цитатами из Маркса),—вульгарные формалисты превратили в нечто самодовлеющее, оторванное от мировоззрения, от идей художника. Однако никогда и нигде марксизм-ленинизм не превращал художественное творчество в нечто *фатальное* (было бы, дескать, только мировоззрение!), не требующее опыта, мастерства, овладения писательской техникой, знания языка, умения построить вещь и т. п. Это второе.

3. *Необходим большой, упорный, тщательный труд.* Почему-то иные писатели и критики писательскую работу не рассматривают как одну из разновидностей человеческого труда; очевидно, иным писателям и критикам кажется, что достаточно иметь марксистское мировоззрение или талант, чтобы создавать хорошие произведения. Это большое заблуждение, которое для них может стать «роковым». Это третье.

*4. Необходимо всестороннее знание, в особенности знание фактов, знание того, о чем пишешь.* Иных наших критиков вконец запутали «лефовцы». Известно, что «лефовцы» превратили факт в нечто самодовлеющее. Однако грош цена такому книжному, импотентному «мировоззрению», которое не основывается на всесторонне изученных фактах, взятых в историческом процессе во многих связях и опосредствованиях. Это четвертое.

Ежели произведение не отвечает этим четырем условиям, трудно на примере этого произведения ставить вопросы *художественного* метода и стиля в широком смысле. Критик надрывается по поводу недостатков мировоззрения, а у автора мировоззрение не хуже, чем у критика, да не хватает художественного таланта. Критик трактует о страшных противоречиях в художественном методе, а автор всей душой за метод критика, но испытывает противоречия ученичества, противоречия неопытности, неумения. Критик испускает цитатные вопли по поводу ползучего «эмпиризма» и прочих «измов», а автор просто поленился обработать свое произведение, выпустил его в сыром виде или плохо изучил то, о чем пишет.

Отсюда понятно, сколь наивны были статьи, ставящие вопросы художественного стиля и метода, например, на произведениях М. Чумандрина, или на «Станице» В. Ставского, или на «Граммофоне» М. Лузгина, или же на «Безусом энтузиасте» Д. Алтаузена и на многих других аналогичных произведениях. Ибо по самым различным причинам, но все эти и подобные произведения не достигают той художественной высоты, на которой уже можно и должно ставить вопросы стиля и метода.

Все, что я пишу здесь, направлено вовсе не на то, чтобы «обидеть» кого-либо и осудить его труд, но мне важно восстановить в памяти некоторые обязательные и простые художественные истины. Недоучет этих простых истин был и является до сих пор большой бедой значительных кадров наших критиков и писателей.

Очень большое количество теоретических и критических работ в прошлом было посвящено вопросам художественного метода, то есть тому, как мировоззрение художника, его отношение к миру проявляется в его художественной практике, в какой мере это мировоззрение у художников различных классов и эпох определяет их художественную практику. Была проделана немалая

работа по пересмотру творчества художников прошлых классов и эпох в свете исторической борьбы основных философских мировоззрений. Исходя из того, что мировоззрение пролетариата есть диалектический материализм, многие из нас ставили проблему нового, революционного художественного метода как метода диалектического материализма в искусстве. Сейчас уже ясно всем, что эта постановка вопроса была книжной, догматической и принесла советской литературе немало вреда.

В представлении многих и многих из нас так называемый метод диалектического материализма в искусстве превратился в какое-то плоское и скучное понятие, в аршин для примерки, в «талисман», укладывающийся в ладошку. Многие из начинающих писателей, а некоторые и постарше, и впрямь начали думать, что можно найти такую универсальную марксистскую книжечку или ряд книжечек, из которых можно этот диалектический материализм «постигнуть» и *приложить* к творчеству. С другой стороны, в представлении многих и многих критиков «метод» превратился в нечто самодовлеющее, в самоцель. Выходило так, что будто бы основная цель художественной работы состоит в достижении идеального и чистенького диалектического «метода», причем писателей, достигших этого «метода», еще нет, а есть некоторое, незначительное количество «приблизившихся» к этому «методу», известное количество приближающихся и изрядное количество либо еще далеко от этого «метода» отстоящих, либо его извращающих и с ним борющихся.

Между тем для всякого разумного человека понятно, что целью революционного художественного творчества является не само по себе достижение какого-либо «чистенького» метода, а участие могущественным оружием художественного слова в борьбе миллионных масс за новое, социалистическое общество;

что для этого художественное слово должно быть прежде всего революционно убедительным, умным, правдивым;

что понятие художественного метода и возникло из поисков таких путей, которые *помогли бы* художественному слову быть наиболее убедительным, умным, правдивым;

что органический переход писателей, выходцев из старой интеллигенции, на позиции рабочего класса,

органическое восприятие его мировоззрения (возможное не через одно книжное, кабинетное изучение основоположников марксизма, а через живую практику жизни, освещаемую революционной теорией Маркса и Ленина, — теорией, конденсирующей весь многообразный, живой, богатый исторический опыт человечества), — что органическое восприятие этого мировоззрения потому и полезно и необходимо, что именно *оно* помогает всякому подлинному художнику с наибольшей полнотой, глубиной, правдивостью постигать все богатство действительности, истинную сущность явлений, основные тенденции развития человеческого общества, становление нового, социалистического общества в борьбе со старым, эксплуататорским.

*Органическое и живое восприятие этого мировоззрения давно уже происходит на наших глазах в невиданно широком масштабе. Для большинства подлинно революционных и подлинно художников нашей страны это мировоззрение уже стало и все больше становится определяющим их творчество, то есть оно стало и все больше становится их художественным методом.*

*Именно это обстоятельство уже породило и все больше порождает действительное (и иногда недооцениваемое нами) живое богатство и разнообразие революционного содержания и художественных форм нашей молодой советской литературы.*

Наша эпоха так величественна, страна социализма шагает такими гигантскими историческими шагами, требования социализма так велики, что литература наша еще не удовлетворяет нас; по сравнению с *этими* успехами и *этими* требованиями она еще в пеленках. Но ежели перестать мерить нашу *подлинно* советскую и *подлинно* художественную литературу на убогий, абстрактный, книжный и групповой салтык, ежели перестать откидывать в сторону, как негодное, то, что не похоже на двух-трех писателей, почему-то объявляемых наиболее «приблизившимися» к искомому «методу»; ежели понимать, что истинный революционный метод в искусстве *есть, прежде всего, правдивое художественное изображение действительности в ее развитии, в ее основных тенденциях, в ее живом богатстве, в разнообразии проблем и вопросов, волнующих новое человечество;* ежели учитывать, что в живой жизни, в жестокой борьбе коммунизма с капитализмом, не всегда *такое* изображение действительности

является в идеально чистеньком виде, а часто запятнано чуждыми влияниями, встает в форме борьбы с иными тенденциями; ежели, иначе говоря, уметь находить *ведущую* тенденцию творчества и при этом не сваливать недостатки таланта или умения на недостатки мировоззрения и метода, — ежели понимать и учитывать все это, то можно без труда видеть, что советская литература наша все более уверенно и победно развивается под эгидой *нового, революционного художественного метода, метода социалистического реализма.* Да и не может быть иначе, ибо так отражается в революционной литературе *передовой, ведущий стиль эпохи.* Именно поэтому литература наша революционна. Именно поэтому она так разнообразна по формам и богата содержанием.

У нас много и иногда хорошо писали о невозможности *отрывать* художественный метод от мировоззрения художника. Но многие забыли о том, что эти понятия нельзя также и *сливать, отождествлять,* ибо эти понятия не одно и то же. Это особенно наглядно можно проверить на художниках прошлых эпох, ибо даже самые великие из них никогда полностью не осознавали истинного исторического содержания того, о чем они писали и как писали.

*«Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем»,* — говорил Энгельс в письме к Лассалю[1]. Действительно, художественный метод писателя иногда свидетельствовал о глубоких противоречиях в его мировоззрении. Это с достаточной убедительностью показано Энгельсом на примере творчества *Бальзака:* убежденный легитимист, сторонник абсолютизма, Бальзак, однако, давал в своих произведениях «типичные характеры в типичных обстоятельствах» с такой силой и яркостью, что чтение Бальзака дает для понимания истории французского буржуазного общества больше, чем десятки иных политических и экономических сочинений того времени.

Многие произведения Бальзака и до сих пор имеют огромное воспитывающее значение.

Известно большое противоречие между философскими идеалистическими взглядами Л. Толстого и основной реа-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве. Сборник, «Искусство», 1937, стр. 176.

листической тенденцией его художественного творчества, которая дала возможность его произведениям выступить «как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (Ленин).

Наличие таких противоречий, выступающих, на первый взгляд, как противоречие между мировоззрением и художественным методом ряда художников, вовсе не означает, однако, что мировоззрение, стало быть, вообще «ни при чем» в вопросах художественного творчества. Нельзя забывать, что недостатки мировоззрения, конечно, не проходили бесследно для этих художников, а отражались на их художественном методе. Если бы Бальзак мог с большой полнотой и исторической правильностью *осознать* истинное содержание того, о чем он писал, это избавило бы его гениальные произведения от многих художественных диссонансов и еще неизмеримо повысило бы его значение для нас. Реакционный утопизм Толстого, юродивая проповедь непротивленчества также отразились на его гениальных произведениях, снижая в этом смысле их ценность для нас. Исключительное значение статей Ленина о Толстом в том и состоит, что Ленин взял его художественное творчество исторически, в его противоречиях.

Отличие социалистического реализма от реализма старого состоит в числе прочего и в том, что для него все менее может быть характерно противоречие между мировоззрением и художественным методом в силу того, что субъективные чаяния и интересы пролетариата не противоречат объективным законам исторического развития. Художник социалистического общества имеет все возможности для полного слияния «большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью».

Иные отрицают значение передового, революционного мировоззрения для современного художника. *Они* исходят при этом из такого рассуждения: Гомер, Шекспир, Гете, Сервантес и другие великие художники прошлого не были, дескать, *«социалистическими* реалистами», а произведения их живут века. Многие же наши художники, хотя, может быть, и социалистические реалисты, а пишут значительно хуже.

Но, во-первых, доказано, что при прочих равных условиях передовое, разносторонне развитое мировоззрение

всегда *повышало* художественную силу произведений художников прошлого. Во-вторых, я уже говорил, что, разумеется, надо учитывать уровень и степень таланта художника и его художественного опыта. Иное, более высокое по типу качество нашего реализма, не всегда сопровождается более высоким уровнем *таланта* и мастерства наших художников.

Нельзя забывать, что литература наша еще совсем молода, а гении не рождаются каждый день. Но они будут рождаться все чаще и больше по мере освобождения миллионов от рабских пут прошлого. Наша литература уже неизмеримо выше современной литературы буржуазии. Социализм вправе гордиться тем, что он выдвинул уже немало революционных художников исключительного дарования (например, Маяковского), что он имеет Горького, произведения которого достигли того слияния, о котором говорил Энгельс, и потому будут жить века. Творчество Горького является новым, гигантского революционного и художественного значения шагом в развитии всего человечества в силу социалистического мировоззрения, соединенного с истинной гениальностью.

Надо скорее расстаться со старыми, «профессорскими» представлениями о реализме, романтике, натурализме — представлениями, основанными на формальных, внешних признаках и стоящими в прямом противоречии с представлениями марксизма-ленинизма на этот счет, основанными на объективно-историческом существе дела.

Маркс, Энгельс, Ленин понимали под художественным реализмом приближение к объективной исторической правде, вскрытие существенных сторон действительности, бесстрашное обнажение противоречий, «срывание всех и всяческих масок», которыми эксплуататорские классы стремились прикрыть истинную эксплуататорскую сущность своего господства, и в то же время смелый *полет* мысли, революционную и страстную, опирающуюся на действительность «мечту», которая завтра станет явью. С этой точки зрения, так называемый романтический прорыв в будущее является одной из сторон подлинного реализма.

Реализм, ползающий по поверхности явлений, видящий только отдельные стороны вещей и явлений, вне их связи с историческим процессом, вне их развития в будущем, основоположники марксизма рассматривали как «реализм» вульгарный, ползучий. Известные высказывания

основоположников марксизма против «романтики» всегда направлены против ложной «романтики», романтики в кавычках, против мещанского раздувания, поэтизирования, мистифицирования поверхностных, банальных, а то и вовсе ложных представлений о действительности, против бегства от реальных противоречий под сень пышных фраз, против «набрасывания покрывала на сущность вещей» (Маркс). Но основоположники марксизма-ленинизма всегда с восхищением, уважением и гордостью отмечали в художниках смелый взгляд на будущее, предвосхищение будущего, революционную мечту.

В понимании марксизма-ленинизма величайшими *реалистами* прошлых эпох были художники могучего размаха и разнообразия, внешне крайне друг на друга не похожие: *Гомер,* несмотря на мифологическую оболочку его вечно живущих творений; *Данте,* хотя он посылал своего героя в ад и чистилище; *Свифт,* хотя реальные исторические враги и друзья его класса были представлены Свифтом в фантастической оболочке лилипутов, гуингмов, лапутян; *Шекспир,* хотя он — страшно подумать! — верил в привидения; *Сервантес, Гете,* хотя, когда немецкое мещанство накладывало свою лапу на великого и гениального немца, Гете поворачивался иногда, как пошлый «романтик», или сгибался под «миллионноглавой гидрой эмпиризма»; *Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Лермонтов, Салтыков-Щедрин, Диккенс* — тогда и постольку, когда и поскольку он сам не превращался в сверчка на обывательской печи; *Гейне,* который был велик тогда, когда издевался над мещанством, а не склонялся под его лубочными идиллическими знаменами; *Толстой,* хотя он и совмещал беспощадный реализм, «срывание всех и всяческих масок» с «рисовыми котлетками»; *Джек Лондон,* когда не проповедовал выхода из социальных противоречий в мелкобуржуазном бегстве на «лоно природы» и не увлекался ницшеанской «философией»; *Стендаль, Бальзак, Флобер,* когда «объективизм» последнего не поворачивался, как застойный скептицизм рафинированного рантье, и многие, многие другие.

Эти художники были великими *реалистами* прошлого, ибо при всем их социальном и индивидуальном различии, в большей или меньшей степени, они приближались к объективной исторической правде и в художественных образах, живущих века, ставили вопросы, до сих пор вол-

нующие человечество. С другой стороны, это были яркие индивидуальности, и, помимо социально-исторических различий между ними, на творениях каждого сказывалась его яркая *индивидуальность.* Иные думают, что метод социалистического реализма нужен для того, чтобы художники стали похожи друг на друга, как иголки. Между тем такая стандартность и нивелировка есть издевательство и над социализмом, и над реализмом. *Социалистический реализм есть, помимо всего прочего, богатство художественных индивидуальностей.*

Марксизму-ленинизму важны не ярлыки и полочки, а объективная историческая функция данного художника и то, в какой мере и с какой стороны он может быть использован нами как культурное и эстетическое наследство и как активная сила. Поэтому азбукой марксизма-ленинизма является обязательное конкретно-историческое и всестороннее исследование каждого художника в свете реальной борьбы своего времени. В марксистском понимании *Шиллер,* например, был типичным «романтиком», ибо, по выражению Энгельса, находил «выход из плоского убожества в убожестве высокопарном». Но Шиллер, автор «Колокола», «Разбойников» и «Вильгельма Телля», был для своего времени *революционным* романтиком буржуазии и в этом смысле сыграл исторически прогрессивную роль (под конец жизни Шиллер превратился, впрочем, в типичного романтика реакции). Как *революционный* романтик, Шиллер сохранил воспитательное значение и до сих пор, в особенности для молодежи. Но в силу указанных выше недостатков воспитательное значение Шиллера для нашего времени не может быть *столь* великим, сколь, например, воспитательна роль Шекспира или Бальзака.

В марксистско-ленинском понимании художественного реализма *Золя,* например, часто выступает как *ползучий и вульгарный реалист,* но далеко не всегда. В той мере, в какой ему удается подняться до более широких обобщений, в той мере, в какой его творчество направлено на изображение социального неравенства, на обличение хищности, праздности, морального разложения буржуазии времен Второй империи во Франции, он сыграл исторически прогрессивную роль и сохраняет воспитательное значение для нашего времени. Тем не менее всякому ясно, что реализм его более скуден и беден, чем, скажем, реализм Бальзака. Энгельс говорил, что Бальзак, как

художник-реалист, стоит неизмеримо выше, чем все Золя прошлого, настоящего и будущего.

Известно, какими путами на творчестве *Блока* лежал буржуазно-дворянский декаданс, из которого он вышел. Но известно и по дневникам, и по творениям Блока, как страстно этот художник исключительного таланта метался в узкой клетке того литературного теченьица, к которому принадлежал, какой реалистической силы достигал он в ряде своих творений, когда преодолевал путы своего литературного «течения», а его поэма «Двенадцать» была даже своеобразным прорывом в революцию и сыграла *революционную роль*.

Марксизм-ленинизм неоднократно доказывал, каким реакционным мракобесом выступал Достоевский, когда истязал себя перед «боженькой» и оплевывал революцию. Но Достоевский был гениальным реалистом в изображении мучений и страданий людей, униженных и изуродованных эксплуататорским строем.

Из этого следует единственный вывод:

в реальной жизни явления искусства не всегда предстоят в готовом, «чистеньком» виде. Такое понимание «метода», которое раскладывает писателей по полочкам, а не выясняет их объективную историческую функцию, надо бесстрашно послать к черту.

Сказанное справедливо и по отношению к современным советским художникам.

Господствующим течением советской литературы является социалистический *реализм*. Почему? Потому что в марксистско-ленинском понимании подлинный художественный реализм есть такое творчество, которое наиболее близко к исторической *правде*, в состоянии показать, в большей или меньшей степени, *тенденцию* развития действительности в ее борьбе с силами старого. Почему такой подлинный реализм в наши дни есть именно *социалистический* реализм? Потому что наша страна есть страна победоносного социализма, потому что современный художник, правдиво изображающий действительность в свете основной тенденции *нашей* эпохи, изображает эту действительность с позиций *социализма*.

Социалистическому реализму чуждо канонизирование отдельных жанров, видов, форм, темпераментов, манер, приемов. Социалистическому реализму свойственно могучее разнообразие. Он включает в себя эпос, лирику, драму,

трагедию и комедию, сатиру и юмор, многотомный роман и очерк, поэму и эпиграмму, психологический роман и роман приключений, страстную революционную мечту и беспощадное «срывание всех и всяческих масок» с врага, мощный революционный пафос и трезвый анализ, борение страстей и веселый смех, величайшую жизненность и бесстрашный полет фантазии.

Социалистическому реализму чуждо канонизирование тематики. Зовя к показу *нового, социалистического,* ибо в нем на практике миллионов людей осуществляется подлинная правда социализма, социалистический реализм тем самым предполагает показ всего многообразия жизни людей, всего исторического опыта человечества, всех проблем и вопросов, которые волнуют новое человечество. Мировая интернациональная борьба рабочего класса и его великой партии за коммунистический строй, загнивание и бешеное сопротивление и гибель капитализма, социалистическая переделка миллионов крестьянства и других промежуточных слоев, освобождение народов из-под проклятого национального гнета, новый, социалистический труд и рабский труд под ярмом капитализма, разоблачение всех и всяческих идей, скрывающих эксплуатацию или «украшающих» ее, идей индивидуализма, религии, расового и национального «превосходства» и пламенная пропаганда великих освобождающих идей социализма, гражданская война и война империалистическая, преемственность революционных поколений, рост новой, социалистической личности и коллективизм, мощные народные движения прошлых эпох, научные открытия и исследования, любовь, рождение и смерть—все многообразие жизни и борьбы миллионов людей во всемирно-исторической схватке социализма с капитализмом должно стать и становится «темой» социалистического реализма.

В могучем, все более углубляющемся и расширяющемся русле этого течения, не в «чистеньком», не в идеальном виде, а с противоречиями и ошибками, в борьбе с чуждыми тенденциями, неся на своем творчестве большие или меньшие родимые пятна, с большей или меньшей силой художественного таланта, *но именно в этом русле работает и творит подавляющее большинство подлинно революционных и подлинно художников нашей страны, во главе с великим Горьким.*

*1932*

# О РОМАНЕ П. ПАВЛЕНКО «БАРРИКАДЫ»

«Не может быть написано то, что не победило в жизни. Такое проходит. Вместе с ним проходит написавший его художник...» Так в последний день Парижской коммуны размышляет один из героев произведения Павленко — художник Буиссон, погибающий на ее баррикадах. В течение семидесяти двух дней его не оставляет мысль художественно запечатлеть для будущих поколений происходящее на его глазах событие. Но он не в состоянии охватить происходящее *в целом,* он запечатлевает на полотне отдельные, не удовлетворяющие его, частности, он чувствует, что нужно какое-то *новое* качество искусства, которое, однако, не может утвердиться оттого, что не утвердилась сама революция.

Художник Буиссон прав. Не случайно, что произведение, дающее в художественных образах истинный смысл борьбы парижских коммунаров, смогло появиться только в *нашей* стране, стране, осуществившей на новой, неизмеримо более высокой основе дело Парижской коммуны — дело всего международного пролетариата и всего эксплуатируемого народа. Именно живой опыт нашей победоносной революции дал возможность Павленко художественно отобразить *первый* опыт пролетарской диктатуры, окончившийся ее поражением, но имевший гигантское значение для дальнейшей борьбы рабочего класса.

С точки зрения старых литературных канонов «Баррикады» не роман, не повесть, не хроника, не дневник.

Это как бы художественная мозаика, чрезвычайно скрупулезная, но цельная, имеющая единую идейную основу. Внешне произведение слагается из скупого «фактического» изложения ряда событий и эпизодов, отдельных портретов и зарисовок, отрывков из дневника и писем корреспондента английской газеты Эдуарда Коллинса (вымышленное лицо); кое-где вкраплены документы, военные донесения, афиши. Автор стремится к тому, чтобы факты говорили сами за себя; изредка только слышен его собственный, взволнованный голос, но он дает лишь эмоциональный тон: «Кто не лежал на мокрой земле, вшивый, с винтовкой, примерзающей к пальцам, с глазами, которые не открывались от голода, и в то же время не думал, что мир прекрасен, тот никогда не жил и ничего не знает о жизни. Как много было света и цветов в этот март, стремглав пробежавший по городу, будто он давно уже ждал за стенами, чтобы его впустили в захиревший Париж».

Это — в начале восстания.

А в день падения Коммуны, в день массового истребления коммунаров: «Семьдесят два дня призрак коммунизма стоял над старой Европой. Он был, как комета, видим отовсюду...»

«Какая блестящая синь развертывалась над городом! Какая особая непотревоженность неба стояла над дымами и грохотом города!..»

Перед глазами читателя проходят баррикадные бои, бытовые уличные сценки, заседания совета Коммуны, силуэты Маркса в Лондоне и Лафарга в Париже, портреты различных деятелей Коммуны и ее врагов, машинист Ламарк и сооруженный им первый броневик революции, отдел иностранных сношений Коммуны, американский посол, русское посольство, похороны погибших на баррикадах, продовольственные затруднения и переполненные театры, саботаж и вредительство старых чиновников, книжная лавка Тибо, портреты писателей и художников — Флобера, Дюма-сына, Эркмана и Шатриана, молодого Франса, художника Курбе, польские и русские эмигранты, канонирка Клара Фурнье, которая «возилась у своей мортиры, как у домашней печки», интернациональный батальон и его командир — водопроводчик Бигу, употребляющий только одну военную команду — «Работать!», так как это слово понимают на всех языках, —

банкир Джеккер, спекулянты, нищие, крестьяне, собрание женских трудовых объединений в церкви, военнопленные солдаты-пруссаки, переходящие на сторону Коммуны, «гений баррикадной войны» Керкози, баррикадный фельдмаршал — сапожник Гальяр, размышления художника Буиссона об искусстве и революции, школьники, идущие на открытие новой школы, распевая «Марсельезу», в то время как версальцы уже расстреливают коммунаров. Все это дано чрезвычайно сжато, скупо, точно, но полно сдержанного эмоционального напряжения, подымающегося к концу книги до героического пафоса. Подлинно массовый, *народный* характер восстания, его интернациональное значение, идущая снизу инициатива рабочих, «выпирающих плечом говорунов и фантазеров», и в то же время наивные формы борьбы, отсутствие единой руководящей партии, неизжитые демократические иллюзии становятся почти физически ощутимыми для читателя.

Характеристики, даваемые Павленко, большей частью лаконичны, просты и неожиданны: «Говоря, он (Маркс. — *А.Ф.*) на ходу касался рукой какой-нибудь вещи, будто произносить слова было для него материальным процессом, то же, что начинать действия». «Лицо (убитого. — *А. Ф.*) выражало так мало и было так общо, что казалось многоименным. Оно как бы принадлежало сразу нескольким людям, потому что в нем открылись черты многих сходств и совершенно исчезли следы различий». «Он (Ла Сесилиа, один из военных руководителей восстания. — *А. Ф.*) был полон хитрой настороженной сонливости. Даже его известная всем храбрость была так невыразительна, что никем не запоминалась. Он был храбр незаметно, как самоубийца». «Мысль о восстании никогда не покидала его (Ярослава Домбровского. — *А.Ф.*). Это была даже не мысль, а состояние». «Пыл разрушения был свойствен этим людям (нищим. — *А. Ф.*). Они любили сдирать кожу с вещей, а пальцы, даже в минуты безделия, всегда шевелились, готовые все расплести, развязать, отомкнуть. Их руки любили освобождать вещи от формы, отпускать на волю организованную материю».

Так же экономно и выразительно Павленко дает пейзаж:

«Запах дегтя, который возникает всегда над здоровой, работающей рекой, долго не появлялся над Сеной». «...На баррикадах, в самом низу их, свежесрубленные стволы

пудина дерева, припав ветвями к своему беспокойному ложу, пускали липкие почки и врастали в землю культяпками изуродованных стволов. Деревья ветвями обнимали баррикады, будто стремясь навсегда оставить их прикрепленными к своим корням».

Ряд сцен и эпизодов — атака интернационального батальона Бигу через пролом в квартирах, когда «всего каких-нибудь два часа назад жизнь лежала в доме разрозненными, наглухо отделенными друг от друга пакетами, а сейчас сквозняк с площади враз продувал восемь таких пакетов, мешая их запахи», выступление актрисы Елены Рош в театре «Жимназ», которой аплодируют не за пение, а за то, что она не может петь, так как ее ноты погибли во время атаки коммунаров, похороны военного руководителя коммуны Домбровского, машинист Ламарк с маленьким сыном на паровозе и на баррикадах, «случай в Трокадеро», когда слепой Александр, сочувствующий Коммуне, душит клевещущего на Коммуну обывателя, который думает, что со слепым он может вести себя безнаказанно, эпизоды последней борьбы на баррикадах, в частности смерть польского офицера Гродзенского, даны с разительной художественной силой.

«Баррикады» Павленко — большая революционная и художественная победа нашей литературы.

*1932*

# МОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОПЫТ — НАЧИНАЮЩЕМУ АВТОРУ

Товарищи! Профиздат поручил мне поделиться с вами, растущими писателями из рабочих, своим литературным опытом. Я должен предупредить вас, что опыт художественной работы у меня не велик. Я начал писать в 1921 году, а печататься в 1923 году. Первое произведение мое, которое появилось в печати («Разлив», 1922—1923), было произведением очень несовершенным, и опыт работы над этим произведением, главным образом — отрицательный. Рассказывать о том, как я работал над ним, это значит рассказать о том, как не нужно работать над художественным произведением.

Рассказ «Против течения», романы «Разгром», «Последний из удэге» (еще мною не законченный) были написаны несколько лучше, но и они, конечно, очень далеки от совершенства.

Я думаю, вам всем известно, что всякая художественная работа опирается на материал действительности, на жизненный опыт писателя. Жизненный опыт писателя — это не только то, что он видел сам, что прошло через его руки, через его жизнь, — в содержание его включается и все то, что узнал он из книг и из рассказов других людей о виденном и пережитом ими. Самое большое значение в художественной работе имеет то, что писатель сам пережил, видел или с чем близко сталкивался.

Естественно, возникает вопрос: каким же образом появляется в свет историческое произведение, где речь идет о том, чего писатель не видел сам, — о жизни людей, о событиях, о фактах, что происходили много лет тому назад или сотни лет тому назад? В работе над историческим материалом, над историческим прошлым писатель, во-первых, изучает эпоху и жизнь ее героев по материалам, письмам из исторических архивов; во-вторых, понять мотивы поступков и действия героев ему помогают наблюдения над жизнью людей современных; так пополняется материал о прошлом, полученный из писем, из архивов, из книг, и тогда оживают в представлении художника образы прошедшего; в среде людей более поздних формаций мы находим и таких, которые помогают понимать характер людей предшествующих эпох.

Естественно, возникает второй вопрос: каким же образом художники пишут произведения утопические, фантастические, о том, чего еще не было, о том, как представляют они себе будущее, о том, что будет или не будет? Совершенно очевидно, что и в этом случае художник пишет произведение, исходя из наблюдений над живой действительностью, изучая элементы будущего, уже имеющиеся в настоящем, видоизменяя, усиливая, развивая (а иногда искажая!) действительность.

Я принадлежу к тем писателям, которые в своей творческой работе главным образом опираются на живой опыт действительности, на свой собственный опыт.

Мне кажется, что процесс любой художественной работы можно условно разбить на три периода: 1) период накопления материала, 2) период обдумывания, или «вынашивания» произведения и 3) период писания его.

Первый период можно назвать периодом «первоначального художественного накопления». Этот период характеризуется тем, что писатель отчасти сознательно, а отчасти стихийно накопляет материал действительности и часто сам не знает, что из этого получится: идея, тема, сюжет произведения для него вначале неясны.

Свои произведения («Разгром», «Последний из удэге») я писал на материале гражданской войны, я сам прошел школу гражданской войны, в частности партизанской борьбы. В то время я не думал, что буду писателем, впечатления же от всего происходящего, пережитого откладывались в моем сознании. Очевидно, в той борьбе,

в которой я участвовал, что-то особенно поражало меня, какие-то стороны этой борьбы привлекали особенное внимание, многое я отбрасывал и забывал, сам того не сознавая. Если бы я думал тогда, что буду писателем, очевидно, многое записывал бы по свежим следам событий. Но и в этом случае я мог бы не знать заранее, как использую все записанное.

Очевидно, и в период «первоначального художественного накопления», первоначального накопления образов действительности, у художника откладываются те впечатления о действительности, которые особенно поражают его сознание, его психику, как представителя того или иного социального слоя, класса; иначе говоря, даже в самый первый период творческой работы художник не выступает как «независимая» от социальных условий индивидуальность. Художник сам является представителем определенного слоя, класса, имеет свое мировоззрение (часто не четко определившееся), и не всё одинаково поражает его в действительности, не в равной мере интересует и волнует. Бесспорно, что индивидуальные качества — сила таланта, уровень развития, склад ума, темперамент, качества воли и другие личные черты характера писателя — играют большую роль при отборе материала.

В первоначальный период художественной работы, о котором рассказывать наиболее трудно, в сознании художника образы проносятся хаотически, в несобранном виде; в сознании художника нет еще цельных, законченных художественных образов, есть только сырой материал действительности: только впечатления от наиболее поразивших его лиц, характеров людей, событий, отдельных положений, картин природы и т. д. В этот период своей работы художник сам еще не знает определенно, что получится в результате его наблюдений и изучения жизни. Рассказать о том, как в этом котле формируется, отбирается материал, вырисовываются первые наметки темы, сюжета, очень трудно. Я не могу этого сделать. Известно только, что весь накопленный материал в известный момент вступает в какое-то органическое соединение с теми основными мыслями, идеями, которые выносил ранее в своем сознании художник, как всякий думающий, живой, борющийся, любящий, радующийся и страдающий человек. Лишь через некоторый период времени разроз-

ненные образы действительности начинают складываться в некое целое, хотя далеко еще не законченное; начинают оформляться в сознании художника какие-то основные вехи произведения, — тогда и наступает период, когда можно записывать те или иные куски, главы, наметки плана произведения и т. д. В это время приступаешь к очень интенсивной сознательной работе — отбираешь наиболее ценный материал из того громадного количества впечатлений и образов, которые имеются в сознании, отбираешь все нужное, отбрасываешь лишнее, сгущаешь факты и впечатления в том направлении, чтобы возможно полнее и ярче выразить, передать все более кристаллизирующуюся в сознании *главную идею* произведения. Так проходит второй период работы над произведением.

Тема «Разгрома» была задумана мною гораздо раньше, чем я приступил к ее осуществлению. Основные наметки этой темы появились в моем сознании еще в 1921—1922 годах, а писать «Разгром» я начал в 1925 году. Темы романов «Разгром» и «Последний из удэге» в тот период (1921—1922) еще очень сильно переплетались в моем представлении: я не думал тогда, что это будет два произведения, а думал писать один роман. В процессе отбора материала я понял, что это два произведения, и сознательно начал работать в обоих направлениях, стараясь оформить главную мысль, идею каждого из них и найти средства для их художественного выражения.

По отношению к темам романов «Разгром» и «Последний из удэге» я переживал тогда второй период творчества, когда сами темы и даже отдельные сюжетные линии стали уже конкретно вырисовываться в моем представлении. Я стал сознательно обдумывать, какими художественными средствами выразить их.

В этот период много думаешь над сюжетом, то есть над тем, каким путем, через какие события, через какое чередование этих событий можно передать те мысли, выразить те идеи, которые лежат в основе произведения.

Разумеется, когда художник вступает в третий период работы и начинает писать, многое из того, что он надумал ранее, отпадает, а многое проясняется в процессе писания с гораздо большей силой и яркостью; его первоначальные планы в большей или меньшей степени изменяются, но основные стержни задуманного произведения почти всегда остаются. Отсюда и появился известный в кругах

писателей термин — «вынашивание произведения». Товарищи по литературной работе говорят, что начинать писать следует тогда, когда основная идея произведения совершенно ясна, когда его основная тема и сюжет уже более или менее прояснились. Когда произведение выношено и глубоко продумано, изменения в процессе писания не будут так велики. Недоношенное произведение неизбежно получается рыхлым, идея его часто остается непонятной читателю, ибо недостаточно была она, очевидно, ясна и понятна и самому автору.

Именно по этой причине и мое первое произведение было написано несовершенно, плохо, опыт работы над ним является опытом отрицательным: как не надо писать книг.

В первой повести «Разлив», повести, которая должна была дать картину революционного движения в Южно-Уссурийском крае в 1917 году, после Февральского переворота и перед Учредительным собранием, основная тема была для меня неясна. Тогда еще я не понимал, что в основе произведения должна лежать продуманная идея. Я думал, что задача художника состоит в том, чтобы скомпоновать, сложить тот или иной материал действительности. В результате и получилось так, что в книге сказано обо всем понемногу. Материал повести остался очень сырым и необработанным, для чего он был слеплен вместе — осталось непонятным. Я просто собрал все впечатления и размышления и изложил их; смутная идея повести как-то проступает, но в ней много лишнего, неосмысленного и поверхностного.

Это одна беда.

Другие недостатки повести таковы: читая появлявшиеся в ту пору в печати произведения ряда советских писателей, я не умел еще тогда отличать хорошие из них от плохих. Я многое брал на веру, и получалось так, что среди образцов, какие я брал для учебы, были и дурные.

В тот период развития литературы (1922—1923) была в моде так называемая «рубленая проза». Многие пишущие люди говорили: «Произведение будет динамическим, если писать короткими фразами, в три-четыре слова». Но такое формальное понимание динамичности создавало искусственный язык, и читатели спотыкались на точках; свободно текущей речи не получалось при таком неестественном построении речи.

Писать «рубленой прозой» я в тот период своей литературной работы считал для себя в известной мере обязательным. Много печаталось тогда, как печатается еще и сейчас, произведений неряшливых, мало обработанных, и, когда я сравнивал их с тем, что писал сам, я видел, что пишу не хуже, и этим удовлетворялся. Я не выработал тогда еще в себе стремление работать лучше. «Разлив» — несерьезное и неряшливое произведение. Там есть удачные страницы описаний природы, изображения отдельных лиц, событий, но в целом произведение рыхлое, с неясной мыслью, написанное дурным языком.

В то время в литературе имело место некоторое влияние школы «имажинистов». Важнейшей задачей художественного творчества имажинисты считали изобретение необыкновенных сравнений, употребление необыкновенных эпитетов, метафор. Под их влиянием и я старался выдумать что-нибудь такое «сверхъестественное». В первой повести и получилось много ложных, искусственных, вычурных образов.

Эти же недостатки были в известной мере свойственны и второму моему рассказу — «Против течения» [1], но уже в меньшей степени. Несмотря на незавершенность сюжета и серьезные недостатки языка, основная идея произведения ясна, художественная убедительность рассказа выше.

Однако недостатки и этого рассказа вскоре для меня стали более заметными, чем его достоинства. У меня наступил в работе период (около двух лет) довольно большой заминки. В этот период я много работал. Начал писать роман «Последний из удэге», писал отдельные главы из «Разгрома», начал писать повесть, которая не увидела света. Все, что я писал тогда, меня не удовлетворяло. В результате раздумий и работы меня увлекла тема романа «Разгром», который я начал писать в 1925 году уже систематически.

Какие основные мысли романа «Разгром»? Я могу их определить так. Первая и основная мысль: в гражданской войне происходит отбор человеческого материала, все враждебное сметается революцией, все неспособное

---

[1] Теперь этот рассказ носит название «Рождение Амгуньского полка» *(А. Ф.)*.

к настоящей революционной борьбе, случайно попавшее в лагерь революции отсеивается, а все поднявшееся из подлинных корней революции, из миллионных масс народа, закаляется, растет, развивается в этой борьбе. Происходит огромнейшая переделка людей.

Эта переделка людей происходит успешно потому, что революцией руководят передовые представители рабочего класса — коммунисты, которые ясно видят цель движения и которые ведут за собой более отсталых и помогают им перевоспитываться.

Так я могу определить основную тему романа.

Но в этом романе было и несколько других, побочных, тем. Одна из побочных тем состояла в следующем: я обратил внимание, что в повестях о партизанском движении последнее изображалось как чисто стихийное движение, как самостоятельное крестьянское движение, при очень слабом влиянии города и рабочих. Но на своем опыте партизанской борьбы я видел, что при больших элементах стихийности в партизанском движении решающую, организующую роль играли в нем большевики-рабочие. Эту мысль, в опровержение того, что было написано о партизанском движении другими, мне хотелось подчеркнуть в романе «Разгром».

Попутно мне хотелось развить в романе мысль о том, что нет отвлеченной, «общечеловеческой», вечной морали. Ленин требовал от каждого сознательного рабочего, каждого коммуниста и комсомольца такого понимания морального, когда все поступки и действия направлены в интересах революции, исходят из интересов рабочего класса. Неморально все то, что нарушает интересы революции, интересы рабочего класса.

Отсюда и родились в «Разгроме» два образа — Морозки и Мечика. Морозка — человек с тяжелым прошлым, человек, прошедший очень суровую школу дореволюционной жизни. Он мог украсть, мог грубо выругаться, мог грубо обойтись с женщиной, очень многого в жизни не понимал, мог врать, пьянствовать. Все эти черты его характера, бесспорно, огромные его недостатки. Но в трудные, решающие моменты борьбы он поступал так, как нужно для революции, преодолевая свои слабости. Процесс участия его в революционной борьбе был процессом формирования его личности, освобождения от наследия проклятого прошлого и приобретения новых качеств ре-

волюционного борца. Он не успел пройти еще пути формирования до конца, потому что был рано убит.

Мечик, другой «герой» романа, весьма «морален» с точки зрения десяти заповедей: он «искренен», «не прелюбодействует», «не крадет», «не ругается», но эти качества остаются у него внешними, они прикрывают его внутренний эгоизм, отсутствие преданности делу рабочего класса, его сугубо мелкий индивидуализм. В результате революционной проверки оказалось, что Морозка является человеческим типом более высоким, чем Мечик, ибо стремления его выше, — они и определяют развитие его личности как более высокой.

Вот примерно основные мысли, которые я хотел передать в романе «Разгром». На какой материал жизни я мог опираться, чтобы выразить эти мысли и идеи? Главным образом, помогали мне личные наблюдения над большевиками, над рабочими, над интеллигентами не только в период гражданской войны, но и после нее.

Таким образом, в романе «Разгром» я стремился дать более или менее обобщенные образы людей, создать такие фигуры, чтобы в каждой из них воспроизвести не только того или иного живого человека эпохи гражданской войны, но и дать сгущенный социально-психологический образ.

Частично это мне удалось; и в той степени, в какой удалось, это произведение имело более широкое значение, чем простой рассказ об одном из эпизодов гражданской войны. Героев романа «Разгром» можно представить себе и в иных условиях, — например, в условиях «мирного» строительства.

Роман «Разгром» по своему сюжету был очень несложным. Основные мысли романа переданы через рассказ о судьбе отдельного отряда, через рассказ о том, как его начинают преследовать белые, как он сопротивляется белым, как его громят и теснят и как в итоге прорывается он сквозь кольцо белых, потеряв многих бойцов, но готовый к новым боям. Все события романа, действия героев развертываются в течение небольшого отрезка времени. В романе «Разгром» вы видите постепенное, ровное изложение всех столкновений отряда, какие происходят от начала разгрома его и кончая последним его прорывом сквозь кольцо белых. За этот короткий отрезок времени проявляются и формируются основные качества разных

людей. Благодаря стойкости таких людей, как Левинсон, Бакланов, у читателя романа и после разгрома отряда остается сознание и ощущение силы революции.

Писал я этот роман два года. Какими основными принципами в работе я руководствовался? Прежде всего, в отличие от вычурности языка первого произведения («Разлив»), я старался писать как можно проще, выражать мысль наиболее ясно. Всю работу я подчинил задаче: написать так, чтобы яснее, убедительнее, наиболее точно передать все то, что я вижу, что я себе представляю. Навыки прежней работы сказывались в особенности в первых главах: я тогда не научился еще пренебрегать внешней словесной красивостью. В процессе работы я стал все более и более от этого освобождаться. Чтобы точно изложить все то, что ты себе представляешь, что живет в твоем сознании, в твоем мозгу, надо много работать над словом: русский язык очень богат, и для выражения тех или иных понятий существует много слов. Надо уметь употреблять те слова, которые наиболее точно и наиболее тонко выражали бы мысли, волнующие художника. Это не так просто, и это требует большой, настойчивой работы над словом. Я много работал над романом, много раз переписывал отдельные главы. Есть главы, которые я переписывал свыше двадцати раз (например, главы «Пути-дороги» и «Груз»). Главы, переписанной мною менее четырех-пяти раз, в романе нет.

Критики, как вам известно, отмечали, что на произведении «Разгром» сказалось влияние крупнейшего русского писателя Льва Толстого. Отчасти это верно, отчасти нет. Это неверно в том смысле, что в этом произведении нет и следа толстовского мировоззрения. Но Толстой всегда пленял меня живостью и правдивостью своих художественных образов, большой конкретностью, чувственной осязаемостью изображаемого и очень большой простотой. Работая над произведением «Разгром», я в иных местах в ритме фразы, в построении ее невольно воспринял некоторые характерные черты языка Толстого.

Меня это обстоятельство не особенно волнует: любой художник, начинающий работать, опирается всегда на опыт прошлого.

Разумеется, если художник находится под чужим влиянием в такой мере, что некритически воспринимает и идеи, и формальное мастерство другого писателя, мы на-

зываем его эпигоном, то есть человеком, целиком повторяющим своего учителя, ничего не создающим нового. Если же художнику удается поднять новый материал действительности, развить какие-то новые идеи, в этом случае влияние, которое на него оказывает более опытный мастер в процессе учебы, не лишает его самостоятельности, а последняя все более определяется в процессе роста художника. Бесспорно для каждого из нас, кто учится мастерству у писателей-классиков, что необходимо критическое изучение и идейного содержания их наследства, и их формальных приемов художественной изобразительности.

В работе над «Разгромом» я впервые столкнулся с тем, что многое из задуманного раньше никак не укладывается в произведение, я столкнулся с тем, что в процессе работы появляются новые моменты, о которых раньше и не думал. Например, по первоначальному моему замыслу, Мечик должен был кончить самоубийством; когда же я начал работать над этим образом, я постепенно убеждался, что кончить самоубийством он не сможет и не должен.

После первых наметок поведения героев, их психологии, наружности, манеры держаться и т. п., по мере развития романа тот или иной герой начинает как бы сам вносить поправки в первоначальный замысел — в развитии образа появляется как бы собственная логика. Приведу пример. Мечик лежит в госпитале в лесу — это одно положение; он, поправившись, попадает в отряд — это уже другое положение. Я стараюсь представить себе, как поведет он себя в новом положении, и получается, что герой произведения, если он верно понят художником, уже сам в известной степени ведет его за собой.

В процессе своего развития на протяжении всего романа Мечик вел себя так, что мне стало ясно, что покончить с собой он не в состоянии. Самоубийство придало бы несоответствующий всему его облику какой-то ореол мелкобуржуазного «героизма» или «страдания», на самом же деле он человек мелкий, трусливый, и страдания его чрезвычайно поверхностны, мелки, ничтожны.

Образ Метелицы в романе был мною намечен как самая десятистепенная фигура одного из взводных командиров; в процессе же работы, когда я перешел к третьей части романа, я почувствовал, что на этой фигуре надо

остановиться гораздо больше, я понял, что образ Метелицы важен для характеристики Левинсона. В образе Метелицы мне показалось необходимым воплотить те черты характера, которых не хватает у Левинсона. Если бы Левинсон имел вдобавок к имеющимся у него качествам и качества характера Метелицы, он был бы идеальным человеком. Поэтому для полноты изображения идеального характера потребовался такой образ, который воплотил бы в себе черты, отсутствующие в Левинсоне, который дополнил бы Левинсона. Это заставило меня гораздо более полно разработать образ взводного командира. Трудность состояла в том, что в ранее продуманном плане романа этого не было. Во время работы, между второй и третьей частями романа, у меня произошла поэтому заминка. Я не мог писать дальше. Когда я писал по плану, задуманному ранее, получалось нехорошо. Причину моих трудностей я осознал не сразу.

Только в процессе работы и дальнейших размышлений я понял, что нужно полнее развить образ Метелицы. Если бы я продумал это раньше, я уже в первых частях романа остановился бы больше на образе Метелицы. Перестраивать все заново уже было поздно, и потому эпизод с Метелицей в начале третьей части резко выделился, несколько нарушив гармоничность произведения.

В итоге вот такой работы и появился роман «Разгром» со всеми его достоинствами и недостатками.

В роман «Последний из удэге», как я уже сказал вначале, должна была войти и тема «Разгрома». Позднее, однако, я понял, что роман «Последний из удэге» должен затронуть другие вопросы и другие проблемы. Мало сказать, что в этом романе я хотел дать более широкую картину и гражданской войны, и жизни людей того периода, — это само собой. Мне хотелось еще в романе «Последний из удэге» выразить вот какую идею: вопреки тому, как писали много лет художники из буржуазного и помещичьего мира, — те из них, кто чувствовал противоречия эксплуататорского общества, — выход из этих противоречий лежит не в том, чтобы возвратиться вспять, чтобы возвратиться к предыдущему этапу, а в том, чтобы перейти на более высокую ступень развития, завоевать и построить социалистическое общество.

Вот возьмем Толстого. Он чувствовал противоречия эксплуататорского общества, но выход из противоречий

видел в возвращении к патриархальной жизни крестьян.

О возвращении к прошлому мечтали многие буржуазные художники Западной Европы.

Они видели выход из противоречий капиталистического общества в том, чтобы вернуться к первобытному строю. Жан-Жак Руссо прямо говорил, что надо вернуться к первобытному обществу, как естественному состоянию человека, что культура порочит, уродует естественную, природную красоту человека. Мы, марксисты-коммунисты, знаем, что повернуть процесс общественного развития вспять невозможно. Выйти из противоречий капиталистического общества можно, лишь сбросив революционным путем капитализм, установив пролетарскую диктатуру, чтобы, опираясь на нее, вести все общество к социализму. Эту очень большую идею мне и хотелось выразить в романе «Последний из удэге».

На эту идею натолкнул меня тот громадный материал, который я скопил за время жизни на Дальнем Востоке, ибо там можно было наблюдать в период гражданской войны, в период революции и самых передовых представителей человеческого общества — большевиков, возглавляющих рабочий класс и крестьянство в борьбе, можно было наблюдать и поведение буржуазии и интеллигенции, можно было наблюдать и жизнь весьма отсталых народностей, живущих на Дальнем Востоке, многие из которых находились еще на ступени родового строя, почти на ступени первобытного коммунизма.

Мне хотелось показать, каким образом в процессе революции передовые представители общества, борющиеся за коммунизм, вступают в союз с отсталыми народами, помогают им в борьбе и ведут их за собой, показать, каким образом происходит в процессе революционной борьбы ниспровержение всех эксплуататорских идей буржуазии, как происходит переделка миллионов рабочего класса и крестьянства и как революция смыкается с теми представителями первобытных народностей, которые находились и находятся на стадии родового строя. Их она тоже втягивает в русло своей борьбы, заставляет перешагнуть через большое количество ступеней общественного развития и превращает в сознательных строителей социалистического общества.

Мною до сих пор написаны три части романа. Я предполагаю написать шесть частей. В эпилоге я предполагаю дать картину этой же местности, тех же людей спустя десять — пятнадцать лет после гражданской войны, чтобы показать, как выросли люди за этот промежуток времени. Я хочу показать, как те же удэгейцы, которые в первой части выступают как отсталые люди с элементами первобытного коммунизма в своем быту и в своих представлениях, как теперь они работают в туземных колхозах. Я хочу показать и шахтеров, которые были рядовыми борцами в период гражданской войны, а в наше время уже являются руководителями социалистического строительства, показать, как представители интеллигенции (весьма шаткой в своих позициях в тот период) в наше время идут уже нога в ногу с рабочим классом и участвуют с ним вместе, дружно в социалистическом строительстве. Мне приходится в этом романе изображать представителей очень различных социальных слоев, различных национальностей. Роман «Последний из удэге» мне дается с большим трудом, и именно потому, что и сюжет романа гораздо сложнее, и тема и идея его более сложны и значительны, чем в «Разгроме». Мне приходится роман строить многопланно: писать об одной группе людей, переходить к другой, к третьей, в то же время увязывая их поступки, действия между собой.

События, которые я должен изложить, охватывают более продолжительный исторический отрезок времени, период дореволюционный, период гражданской войны, а в последней части мне необходимо показать, что происходит в наши дни. Приходится много работать над планом самого произведения.

«Разгром» я писал, не имея письменного плана. Не имея письменного плана романа «Последний из удэге», я не мог бы начать его писать, потому что героев и событий, о которых пишешь, очень много. Я составил схематический план всего романа и подробные планы первых двух частей, которые были для меня более ясны.

Насколько (при том незначительном опыте, который у меня есть) мне трудно осуществить свои намерения, вы можете судить по тому, что я десятки раз начинал «Последний из удэге», и всякий раз неудачно. То я начинал с того, что Сережа и Боярин стоят на перевале, то с того, что они проснулись в избе Боярина (с чего я впослед-

ствии и начал роман), то с разговора в городе Ольги по телефону, то с описания жизни Лены Костенецкой, то с момента встречи партизан с хунхузами. Я написал две части романа и недавно обнаружил, что построение обеих частей нехорошее, и месяца три тому назад переделал обе части, вклинив всю вторую часть в первую с некоторыми изменениями в обеих.

Этим я хочу вам сказать, что, очевидно, нужно обладать бóльшим художественным опытом, чем я имею, чтобы написать большой роман со сложной идеей, какую я задумал. Мне приходится в процессе самой работы над романом проходить школу создания такого произведения. После перестройки уже написанного картина романа мне стала более ясна, и я думаю, что буду дальше двигаться в своей работе без особых помех, тем более что третья часть, уже оконченная, мне кажется, не нуждается в таких кардинальных переделках.

Все, что я сказал о трудностях своей работы и о всех трудностях, которые стоят перед художником слова, не должно вас отпугивать — это трудности вполне преодолимые. В этих трудностях нет ничего непреодолимого для писателя, настойчиво и серьезно работающего над материалом. И неправ будет тот, кто станет о своем художественном труде говорить так, словно это дело исключительное в том смысле, что мастерство писателя — это «свыше» данная способность, и потому писательская работа есть дело лишь нескольких счастливцев. Это неверно.

Конечно, чтобы писать, человек должен обладать способностями в этом направлении, и чем они больше, тем лучше. Естественно, что, если человек проявляет свои способности, большие или меньшие, в той или иной области, он выбирает и специальность в пределах ее. Писание книг есть также специальность, специальность сложная, требующая высокой квалификации, высокой культуры. Беда начинающего автора часто состоит в том, что, будучи очень хорошим тружеником на производстве, он думает, что написать маленький рассказ очень легко; если он рассказ написал, не нужно уже его ни шлифовать, ни переделывать, ни обрабатывать, как это он делает с любой деталью своего производства, а достаточно просто сдать его в редакцию. Совершенно очевидна неправильность такого понимания работы в области худо-

жественного слова. Каждую маленькую вещь приходится переделывать, переписывать раз пять, а иногда и больше, чтобы добиться высокого качества работы. Так, за очень редким исключением, всегда работали и работают настоящие художники. Были люди исключительно гениальные, которым удавалось достигнуть больших высот художественного искусства и не путем такой длительной работы, но у них количество труда возмещалось внутренней напряженностью труда, большим горением и исключительно большой затратой труда в период, предшествующий непосредственному писанию. Нужно учесть, что работа художника должна опираться и на большие знания. К примеру, могу сказать, что трудности, которые стоят передо мной в процессе работы над романом «Последний из удэге», — это не только трудности недостаточного писательского опыта, но еще и трудности недостаточного знания, недостаточного образования, недостаточного охвата всего многообразия жизни и в прошлом и в настоящем. Чтобы из огромного материала действительности выбрать все то основное, что помогло бы мне передать основную тему, для этого нужно очень хорошо знать и понимать жизнь, быть высококультурным и образованным человеком, примером которого может служить А. М. Горький. Неоднократно А. М. Горький говорил о том, что художники должны знать гораздо больше, чем это необходимо по роду работы многим людям других профессий и специальностей. И это глубоко верно. Знать как можно больше — к этому должен стремиться каждый работник; знания помогают в любой работе, но для художника всестороннее образование, большие знания обязательны, если он хочет быть подлинным выразителем жизни.

Художник должен, кроме того, уметь очень внимательно и упорно приглядываться к жизни, чтобы изображать ее правдиво. Мы боремся за социалистический реализм, ибо нам необходимо передать новую правду человечества — правду социализма. Познать эту правду нельзя лишь из книг, нельзя художественно выразить ее полноценно, изучая ее, и даже очень добросовестно, лишь по книгам. Только путем систематического, постоянного наблюдения и изучения, как осуществляется эта правда на нашей грешной земле в практике самих людей, только непосредственно участвуя в осуществлении этой правды

социализма, практически можно показать действительность методом социалистического реализма. Включение художника в советскую действительность, его общественная работа, его связь с широкими массами трудящихся — все это совершенно необходимо для обеспечения высокой идейности и художественности работы наших писателей. У начинающих авторов часто бывает так: работая на предприятии, товарищи видят передовых представителей рабочего класса и сами являются передовыми производственниками; когда же они берутся за перо, им хочется написать о чем-то необыкновенном, а не о том, что они видят, изучают повседневно. И в результате получается, что так как «необыкновенного» они не видели, то излагают по смутным воспоминаниям лишь то, что они читали в других книгах. Задача же начинающих авторов состоит в том, чтобы все то, что они наблюдают повседневно, хорошо знают, суметь понять как частицу большой правды социализма и суметь о ней рассказать читателям.

Тов. Шагинян правильно как-то сказала, что молодые писатели из рабочих неполноценно еще передают живую плоть той жизни, которой они живут, которую они знают лучше многих квалифицированных писателей. И часто молодые авторы изображают рабочего у станка, совершенно не передавая специфических жестов, движений, обусловленных его работой на том или ином типе станка, не обрисовывая типа и характера его отношений со средой товарищей.

Когда старый писатель изображал героя за столом, он знал, каким жестом этот герой берет папиросу, что делало образ ощутимым. У наших молодых авторов образ частенько получается неживой, потому что они не показывают внешних проявлений героя, манеры держать себя, жестов, выработанных производственной деятельностью, и прочее. Слабо показывают наши начинающие авторы и внутренние переживания героя. Мало наблюдают многие из них, какими путями происходит процесс переделки человека. Например, вчера человек был еще лодырем, а сегодня он ударник. Задача художника — показать, каким путем он шел от отсталости к ударничеству. Для чего это нужно? Для того чтобы помочь другим отсталым, которые эту книгу прочтут, в более короткий срок пройти этот путь. Наблюдения над процессами, кото-

рые происходят в сознании, в переживаниях человека под влиянием окружающей действительности, под воздействием всей советской системы, крайне важны для художника, для его творческого роста. Все значение такого рода наблюдений стало мне ясно в процессе моей художественной работы, именно им я обязан отдельными удачами в своей художественной работе. Я стремился и стремлюсь сейчас к тому, чтобы как можно более правдиво, в той мере, в какой я в состоянии понять все окружающее, передать процессы изменения, происходящие в психике людей, в их желаниях, стремлениях, показать, под влиянием чего происходят все эти изменения, показать, через какие этапы совершается развитие, формирование нового человека социалистической культуры.

*1932*

# КНИГИ МОЛОДОГО ГАЙДАРА

Еще до сих пор на вопрос об отношении к художественной литературе для подростков иные считают «хорошим тоном» отвечать: «Я не признаю специальной литературы для подростков: хорошая книга для взрослых хороша и для подростков». При этом ссылаются обычно на классические примеры: «Дон-Кихот», «Робинзон Крузо», «Путешествия Гулливера» и т. п.

При этом забывают, что таких книг, по чистоте, наивности и прозрачности изложения и в то же время по глубине и правдивости содержания годных и для детей, и для взрослых, во всей истории человечества можно насчитать, к сожалению, немного. При этом забывают, что и эти книги могли стать любимыми детскими книгами в результате их переделки применительно к детскому восприятию, а не в подлиннике.

Эксплуататорский строй в достаточной степени усложнил, исказил и изуродовал отношения людей во всех областях их жизни, чтобы беспощадную правду изображения всего уродства, всей грязи и фальши эксплуататорского общества, ту правду изображения, которой достигли лучшие писатели прошлого времени и которой в еще большей степени должен достигнуть современный революционный писатель, — чтобы эту правду можно было преподнести подростку в том же виде, что и взрослому. С другой стороны, воспитать новые поколения борцов с капитализмом, строителей социалистического

общества, воспитать новую, социалистическую породу людей без показа и объяснения не только нового, социалистического, но и тех общественных отношений, из которых и в борьбе с которыми вырос социализм, совершенно невозможно.

Вот почему необходимо говорить о специальной литературе для детей и юношества. Вот почему ко всему, что пишется в нашей стране для детей и юношества, должно быть приковано особенно пристальное внимание советской общественности. Вот почему сказывающееся с особенной силой в области детской и юношеской литературы отставание нашей критики — поразительное невнимание нашей критики к тому, что пишется для детей и юношества, — должно быть ликвидировано в кратчайшие сроки.

Известно, что у нас написано и добродушно напечатано издательствами немало плохих книг для детей. Но у нас появились и свои хорошие детские писатели.

Одним из таких своих хороших детских писателей является писатель А. Гайдар. Гайдаром написаны: автобиографического характера повесть «Школа» — для детей старшего возраста, и рассказы «Дальние страны», «РВС» и «Четвертый блиндаж» — для детей младшего и среднего возрастов. Книги эти встретили хорошую оценку со стороны самих детей и по нескольку раз переизданы. «Школа» выходила массовыми тиражами и переводится на другие языки.

Какие же свойства обеспечили этим книгам популярность среди детей и подростков, несмотря на некоторые довольно существенные недостатки этих книг?

Во-первых, их органическая революционность. Гайдар — сам выходец из трудовых низов — принадлежит к тому поколению молодежи, которое выросло на дрожжах пролетарской революции, школой которого было угнетенное положение в условиях старого общества, а затем Октябрьский переворот и гражданская война. Его книга «Школа» есть показ жизненного пути подростка Бориса Горикова, сына николаевского солдата и фельдшерицы, подростка, учившегося на «медный грош», все детство которого органически привело его к восприятию революции — вначале неосознанному — как *своего* дела. Путь Бориса Горикова в революции есть путь становления молодого революционера, путь освобождения его от грехов индивидуализма,

сентиментальности, ложных понятий, внушенных старой школой. Эта подлинная *революционность* Гайдара помогает ему, с одной стороны, ничего не прикрашивать, а с другой — естественно, без напряжения, без позы, рассказывать детям о героизме рабочих и крестьян в гражданской войне или, как в «Дальних странах», рассказывать детям о таких сложных вещах, как строительство завода на захолустной станции, как коллективизация, борьба с кулачеством и т. п.

Во-вторых, *истинный демократизм* Гайдара — демократизм в ленинском смысле этого слова. Герои его произведений — дети солдата, стрелочника, машиниста, крестьянина, кладбищенского сторожа или беспризорник и т. п., то есть такие герои, которые не могут не встретить отклика среди массового детского читателя.

В-третьих, проникающая все книги Гайдара *большая любовь его к детям своей среды;* он пишет о них тепло, жизнерадостно, с мягким и нежным юмором.

В-четвертых, *исключительная простота языка.*

И, наконец, в-пятых, *сюжетная занимательность.* В этом отношении следует отметить особенно «Дальние страны» и «РВС».

Все это позволяет сказать, что творчество Гайдара идет по той линии, по которой и должно идти революционное художественное творчество для детей и подростков.

Однако именно в силу этого следует сказать о некоторых существенных недостатках творчества Гайдара.

При всей его правдивости, *он берет детскую психику недостаточно глубоко.* Его подростки более наивны, чем они есть на самом деле. При всех оговорках, которые можно и должно сделать, имея в виду детское восприятие, все же подростки Гайдара недостаточно задумываются над окружающим. Внутренний мир их легче, проще и беззаботнее, чем он есть на самом деле и чем сами дети осознают себя.

Возьмем «Дальние страны». Тема довольно сложная, — живо и понятно рассказать детям о социалистическом строительстве и классовой борьбе в деревне нелегко.

Вместе с тем Гайдар знает, что дети той среды, которую он берет, рабочие и крестьянские дети, не могут посвоему не понимать и не отзываться на те социальные явления, среди которых они растут, о которых повседневно

слышат. Но внутренний мир детей — героев повести — дан им несколько упрощенно, и в момент, когда дети сталкиваются с борьбой за колхоз, степень понимания ими происходящего получается неожиданно слишком высокой, грешит здесь против художественной правды.

Характерно, что это противоречие отражается и на стиле «Дальних стран». Книга написана так, что все явления Гайдар пропускает через восприятие своих героев — детей, причем дети постепенно знакомятся со все более сложным кругом явлений. Это, конечно, хорошо. Но переход от более простых явлений к более сложным заставляет Гайдара менять стиль: вначале фраза проще, короче, язык наивнее, доступен и для младшего возраста, а переход к более сложному содержанию заставляет усложнить и язык, удлинить фразу, ввести более трудные термины, и язык становится доступным только уже для среднего возраста. Между тем дети — герои повести — на протяжении ее ни внешне, ни внутренне не взрослеют. В этом, несомненно, есть некоторое художественное противоречие.

Эти грехи ученичества, разумеется, не страшны для Гайдара, если при несомненной его талантливости и правильности избранного им пути он будет серьезно, упорно и организованно работать над собой.

*1933*

# В ПОИСКАХ ПРОСТОТЫ

Мы имеем в нашей стране немало замечательных поэтов. За годы революции создано немало замечательных поэтических произведений. Вряд ли есть другая страна, где современная поэзия достигла бы такого уровня развития. И все-таки несомненно, что наша поэзия отстает от требований народа. Где причины этого явления?

Я не возьму на себя смелости определить сейчас все причины его. Но я хочу остановиться на одной из них, на важнейшей. Мне кажется, что наша советская поэзия до сих пор болеет грехами формализма. Формализмом называется не то, что поэты ищут новых форм и в связи с этим происходит ломка старых ритмов, идут поиски свежих рифм, новой композиции, освоение новых жанров, происходит вторжение новых жанров в поэзию. В этом формализма нет, *ежели* эти поиски опираются на новое содержание, которое дает поэзии эпоха социализма. Наоборот, такие поиски нам необходимы, ибо это есть живой процесс исканий, который движет нашу поэзию *вперед.*

Формализм же — это такое явление в поэзии, когда незначительность, убожество, а подчас и полное отсутствие мысли и чувства прикрываются фокусничеством, штукарством, трюкачеством; когда отсталость содержания, иногда прямая враждебность содержания идеям социализма, прикрываются мистифицирующей манерой выражения этого содержания; когда достижения и открытия в области формы, сделанные более или менее крупными

поэтами, отрываются от той функции, которую они играли в произведениях этих поэтов, и используются не по своему назначению, канонизируются, обезличиваются, превращаются в трафарет. (Известно ведь, что немало молодых поэтов пишут не по-своему, а «под Маяковского», «под Пастернака», «под Сельвинского».)

Между тем если учесть опыт некоторых талантливых поэтов нашего времени, то можно видеть, что многие из них начали свой путь как формалисты, а требования жизни привели их в конце концов к поэзии социально значимой и простой по форме. Возьмите такого крупнейшего поэта, как Маяковский. Излишний формальный изыск Маяковского в самый первый период его развития являлся одной из форм выражения его протеста против отдельных сторон того капиталистического строя, в котором он начал расти как поэт, — против мещанской ограниченности, обезличивания, прилизанности, стандарта.

Но пролетарская революция возвысила этот протест Маяковского, она дала возможность Маяковскому заговорить во весь голос, заговорить не только от лица узкой группы интеллигентов, а от лица всего трудового человечества. Она дала ему осознание социалистических задач эпохи, она обогатила его как художника. Особенно примечателен весь послереволюционный путь Маяковского. Это был путь непрекращающихся формальных исканий, но так как они опирались на новое, более осознанное, более богатое и полнокровное историческое содержание, то этот путь был в то же время путем все большего приближения к простоте. Такие произведения Маяковского, как американские стихи, или на смерть Есенина, или поэма «Ленин», поэма «Хорошо!», «Разговор с фининспектором», «Во весь голос», — эти и многие другие его произведения написаны оригинально, но просто, доступны миллионам, насыщены большим чувством, большой мыслью.

Ни один по-настоящему талантливый поэт, пришедший к новому большому содержанию, не может задержаться на формальном изыске, на штукарстве, потому что — рано или поздно — он чувствует, что это мешает ему раскрыть новое содержание. Я обращаю внимание на то, что многие поэты, в той или иной степени затронутые влиянием формализма, в настоящее время ищут выхода из мертвящих пут ставшего уже «канонизированным», потерявшего даже

всякую видимость оригинальности формалистического стиха. В поисках простоты различные поэты идут разными путями, и было бы неправильно прокламировать какой-нибудь из этих путей как единственно правильный. Но я отмечаю наличие этих поисков.

Укажу на работу такого талантливого поэта, как Э. Багрицкий. После книги «Юго-Запад», написанной — за некоторыми поправками — довольно ясно, просто и с большим эмоциональным напряжением (ибо в этой книге Багрицкий более или менее полно выражал тогдашнюю ступень своего революционного сознания, и хотя само это сознание было еще во многом сдобрено мелкобуржуазными предрассудками, все же противоречия между содержанием и формой у него тогда не было), — после этой книги Багрицкий, перестраиваясь для новых, более сложных и социально значимых тем, прошел этап несколько «затрудненного» стиха. Недостаток понимания и освоения более передовой и социально значимой темы он в своей книге «Победители» старался прикрыть *формальным изыском*. Однако по мере *освоения* им нового содержания он постепенно начал подходить к утраченной было простоте и эмоциональности стиха, о чем свидетельствует более поздняя его книга «Последняя ночь». Правда, в первой поэме («Последняя ночь») Багрицкий, мне кажется, еще не полностью осознает то, что он хочет сказать, — в поэме имеются «туманности». Но уже вторая поэма — «Человек предместья», где дан портрет собственника, и дан с большой силой понимания его, — вторая поэма гораздо проще, свободнее. И, наконец, «Смерть пионерки» написана предельно просто. Этот путь Багрицкого особенно легко можно прощупать, когда сравнишь раннюю его поэму «Дума об Опанасе» с современным текстом, написанным на эту же тему для оперы. В ранней поэме фигура комиссара Когана, носителя передовых идей пролетариата, является еще фигурой боковой, резонерской, схематичной, а Опанас, если рассматривать его как представителя крестьянства в гражданской войне, образ неверный, односторонний, а как представитель мелкобуржуазной стихии он идеализирован. В новом тексте, который написан для оперы, Коган занимает ведущую роль, понимание социальной роли Опанаса и Когана более правильное и высокое. Стихи эти написаны свободно, в полный голос. Это большое достижение. Когда людям есть что сказать, когда они сами

чувствуют, что социалистические идеи вошли в их плоть и кровь, они перестают бояться говорить просто, они выкладывают как на ладони все, что имеют. Только когда человеку нужно спрятать то, что он хочет сказать, или когда он убог, наг, гол, он рядится в формалистические одежки.

Я убежден, что в поисках простоты для выражения нового, более богатого и полнокровного социалистического содержания поэтам нашим было бы полезно обратиться к опыту классической поэзии. Классическая поэзия потому и классическая, что она говорила полным голосом — у нее есть чему поучиться. Это не значит, что я тяну к старым формам, я не провозглашаю лозунга: «Назад к классикам!» Наш путь — это путь критического освоения прошлого, критической переработки его. Но в условиях, когда современная поэзия наша довольно сильно засорена формалистическим хламом, когда неосмысленное подражание зачастую не лучшим, а худшим образцам выдается за «новаторство», — в этих условиях осмысленное использование образцов классической поэзии приобретает особенное значение, и его нужно только приветствовать.

Возьму поэму «Жизнь» В. Луговского. Она написана белыми стихами. Известно, что белый стих отнюдь не является идеальным стихом. Луговской, однако, не побоялся использовать якобы «устарелую» форму белого стиха, поскольку она давала ему возможность с наибольшей простотой *выразить новые чувства и мысли.* Луговской — опытный поэт, он показал в прошлых работах довольно большое многообразие стиха, не раз использовал опыт акмеистической поэзии, опыт Маяковского, опыт «конструктивистов». Почему же он «вернулся» к белому стиху? Потому что он почувствовал, что новому содержанию становится тесно в костяных рамках формалистического стиха, в обрамлении искусственных рифм, ритмов. И он с нарочитым, я бы сказал, полемическим заострением использовал форму наименее «нарядную», чтобы показать, что дело не в побрякушках, а в мыслях и чувствах. И в той мере, в какой ему удалось выразить новые, социалистические мысли и чувства, он сделал новый шаг вперед. С другой стороны, эта простота формы обнажила в иных местах недостатки в мировоззрении поэта.

Сейчас ряд поэтов пытается сломать ставшие у нас «канонизированными» приемы формалистической поэзии,

душащие живую мысль и живые чувства. Этот процесс нужно приветствовать. Не нужно только эти поиски догматизировать. Путь внутренней перестройки каждого из поэтов не стоит объявлять путем единственным, лучшим. Естественно, что путь, по которому преодолевает формализм С. Кирсанов, этот путь иной, чем, например, путь И. Сельвинского. Кирсанов пытается сейчас поднять большие темы. Например, он попытался в новой своей поэме дать образ Карла Маркса. Я не нахожу, что этот образ удался ему, но его переход к *таким* темам есть объективно большое движение вперед.

Чем глубже будет осваивать советская поэзия социалистическое мировоззрение, чем пристальнее будет изучать она классическое поэтическое наследство, чем теснее будет связывать она свое дело с делом миллионов, тем скорее претворит она социалистическое мировоззрение в социалистические чувства, тем скорее освободится она от рассудочности, от формалистического налета и станет умной, простой, эмоциональной, действенной поэзией миллионов.

*1933*

## ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ

Искусство, художественная литература начинают играть все бо́льшую роль во всей нашей общественной жизни. Особенно большое значение художественная литература приобрела во второй пятилетке, когда мы с особенной силой поставили перед собой задачу коммунистического воспитания людей, изживания остатков и пережитков капитализма в их сознании. Не случайно вопросами искусства, вопросами художественной литературы все более и более заинтересовываются трудящиеся — рабочие и колхозники, профсоюзы, комсомол, партия. Известно, какое огромное внимание уделяет художественной литературе Центральный Комитет Коммунистической партии. К вопросам литературной работы вплотную подошли областные, краевые организации партии, центральные комитеты национальных коммунистических партий.

Наше литературное хозяйство сейчас является очень большим хозяйством: литература в Советском Союзе — мощный поток. Лучшее из того, что написано нашими писателями, уже закреплено в сознании миллионных масс, издано в миллионных тиражах. Лучшее из того, что написано советскими писателями, изучается молодежью в школах. Наша литература переводится за рубежом — в Западной Европе, в Америке, в Китае. Наши произведения являются боевым оружием действия и революционного воспитания для передовых отрядов рабочего класса

и интеллигенции в Западной Европе, в Америке, в Китае, в Японии.

Но все-таки наша литература еще в значительной степени отстает от потребностей живой действительности, от потребностей социалистического строительства.

Новый исторический герой — выходец из трудовых низов, теперь творящих историю, рабочий-ударник, передовой колхозник, тот самый герой, который у себя на месте без шума творит великое, невиданное в истории дело, — этот герой еще только-только становится героем нашей художественной литературы.

Никак нельзя обрисовать современное положение на литературном фронте, если не посмотреть на него в свете исторического решения ЦК по вопросам литературы от 23 апреля 1932 года, решения о ликвидации Российской ассоциации пролетарских писателей и создании единой литературной организации — Союза советских писателей, — решения, положившего новый этап в развитии советской литературы.

Почему это решение имело такое громадное значение для нашей литературы и какие задачи оно перед нами поставило? До решения ЦК в нашем литературном движении существовало довольно большое количество литературных организаций, литературных групп и кружков. Все они находились в состоянии довольно суровой, я бы сказал — жестокой, групповой борьбы.

Почему в литературе дело сложилось так, что у нас существовало много групп? Это, несомненно, имело некоторые глубокие объективные корни. Во-первых, потому, что таким образом в литературе отражались весьма сложные процессы классовой борьбы в стране. Во-вторых, потому, что литературное движение рабочего класса, как и всякое молодое идеологическое движение, вначале, естественно, складывалось из отдельных групп и кружков: пролетарская литература была еще слаба, люди впервые «знакомились» друг с другом, намечали общие точки зрения, линии развития. Это характеризовало детский период развития литературы.

Когда подросли новые писательские кадры из рабочих и крестьян, когда основные враждебные силы на литературном фронте были разгромлены и разбиты (это не значит, что остатки их уже не могут принести и не приносят нам вреда), когда произошел поворот значительных слоев

интеллигенции к советской власти, на сторону социалистического строительства, что нашло свое отражение и в литературе, старые групповые рамки стали узкими и вредными, потребовались новые организационные формы, для того чтобы организовать весь этот мощный поток литературного развития.

Сложность положения состояла и в том, что коммунисты-писатели, в силу сложившихся условий, тоже были разбиты по отдельным группам. Товарищи знают: существует профсоюз и в нем единая коммунистическая фракция, существует кооперация и в ней единая коммунистическая фракция, существует завод или колхоз и в них заводская или колхозная ячейка партии. В литературе же дело сложилось таким образом, что каждая литературная организация имела «свою» коммунистическую фракцию, и так как эти литературные организации между собой спорили, и подчас весьма жестоко и сурово, то и получилось, что коммунисты, возглавляющие эти группы и организации, были каждый ближе *к своей* группе, чем друг к другу.

Когда литература превратилась в мощный поток, то оказалось, что коммунисты, которые *в первую очередь* должны были руководить этим потоком, разбиты на мелкие и мельчайшие группы. Это, конечно, ослабляло их роль и значение как ведущей идейной силы в литературе и облегчало возможность деятельности для замаскированных остатков классового врага. Первая задача, которую поставило перед писателями решение ЦК от 23 апреля, заключалось в том, чтобы ликвидировать групповое деление, групповую замкнутость, групповую борьбу в советской литературе и, в первую очередь, ликвидировать групповую борьбу между коммунистами.

Эта реорганизация далась не так-то легко. На первых порах, когда создали единый Союз писателей и Всесоюзный оргкомитет и все группы смешали вместе, введя в руководство представителей различных групп, то члены партии, будучи в единой организации, в единой фракции, присматривались друг к другу, продолжали старые споры и частенько отворачивали друг от друга носы, точно все они были смазаны тем самым веществом, которое, по выражению известного писателя Салтыкова-Щедрина, вывозят за город только ночью.

Но прошло уже больше года со времени решения ЦК — и большинство литераторов-коммунистов осознало, что, в сущности, политически их ничто не разделяет, что они вместе, коллективно должны бороться за линию партии в области литературы.

Ни партия, ни страна, ни советская литература не заинтересованы в том, чтобы все начали писать одинаково, по одному ранжиру, по одному стандарту, — наоборот, нам нужна литература богатая, разнообразная. Коммунисты-литераторы начали понимать, что то художественное различие, которое есть между ними, — это закономерное различие; они вправе спорить по тем или иным вопросам своей художественной работы, но это им не должно мешать проводить единую партийную линию в литературе.

Сейчас мы добились в этом отношении очень важной победы. Мы осуществили в нашей советской литературе единство коммунистов на литературном фронте, создали единую, сплоченную коммунистическую фракцию. Правда, остались еще те или иные остатки групповых отношений, остались еще некоторые групповые навыки в работе, но теперь они уже не страшны, они изживаются. Правда, есть некоторое количество людей, еще до сих пор не осознавших основных задач, которые встали перед литературой после решения ЦК, но это уже одиночки, и, конечно, это не является проблемой для советской литературы.

Вторая задача, которую поставило перед советскими писателями решение ЦК от 23 апреля, — это задача установить правильные взаимоотношения между литераторами партийными и беспартийными. Беспартийных писателей в нашей стране большинство, и задача коммунистов в литературе состоит в том, чтобы так поставить дело, чтобы вместе со всеми советскими писателями двигать дело советской литературы вперед; так поставить дело, чтобы коммунисты руководили беспартийными, помогали им в деле социалистического перевоспитания, а с другой стороны, не командовали бы, не администрировали, не кичились партбилетом или пролетарским званием, как это часто имело место в прошлом. Дело в том, что в Российской ассоциации пролетарских писателей был эдакий сорт «левого» загиба: за ту или иную ошибку писателя, случалось, шельмовали как «классового врага». Вот это нужно

было исправить. Такого рода ошибки сейчас уже редки. Тот, кто знает, как обстояло дело год-полтора тому назад, тот скажет, что сейчас установились гораздо более правильные отношения между литераторами партийными и беспартийными.

Третья задача, поставленная перед нами, — *вместе* со всей массой советских писателей добить враждебные силы в литературе.

На литературном фронте действуем не только мы — партийные и беспартийные *советские* писатели, но в области литературы проявляет себя в тех или иных формах классовый враг. Особенность нашего времени состоит в том, что, так же как и в других областях, враг не проявляет себя сейчас в открытых формах, он не идет напрямик. Очень редко попадается сейчас такой литератор, который открыто выступал бы с откровенно буржуазной литературной программой. Враг маскируется, двурушничает. Так же как в колхозах и на предприятиях, где он действует «тихой сапой» под разного рода маскировкой, так же он действует и в советской литературе. Теперь всякая буржуазная философия выступает, прикрывшись «марксистской» фразеологией.

Остановимся, к примеру, на тех формах сопротивления нашему социалистическому наступлению, которые проявляет классовый враг в различных национальных литературах — на Украине, в Белоруссии, в республиках Средней Азии и т. п. Мы имели в ряде наших союзных республик и областей вылазки классово враждебных сил буржуазно-националистического толка. Характерно, что всякого рода «национал-демократы», буржуазные националисты пытались приспособиться к той борьбе, которую ведет партия с великодержавным шовинизмом. Великодержавный шовинизм тоже выступает ныне не открыто, прикрываясь «социалистической» терминологией.

Если возьмете русскую советскую литературу, то здесь мы имеем самые разнообразные формы сопротивления классового врага нашему социалистическому наступлению. Есть такая буржуазная литературная теория, называемая *формализмом*.

Что такое формализм? Вспомните повара, который изображен Тургеневым в «Записках охотника». По словам Тургенева, особенность этого повара состояла в том,

что мясо у него всегда воняло рыбой, макароны порохом, но зато картофель и морковь в супе всегда были в форме ромбиков и трапеций. В литературе тоже есть такие писатели, у которых идеологическое содержание произведений отдает не то чтобы порохом или мылом, но гораздо более вредными вещами, но зато все подается в форме ромбиков и трапеций. Сейчас это течение — формализм — является одним из наиболее удобных для того, чтобы прикрыть враждебное идеологическое содержание трюкачеством, юродством, фокусничаньем. Это, конечно, не значит, что всякий художник, который ищет новые художественные формы, обязательно является формалистом. Если эти новые формы соответствуют новому историческому содержанию, в этом беды нет. Наоборот, это законный процесс исканий.

Наша литература несет не только новое содержание, но и новые формы. Задача состоит, однако, в том, чтобы эти формы были понятны широким трудящимся массам. Зачастую произведение, которое извращает колхозное движение, выступает, прикрывшись юродскими, якобы «шутливыми» формами. Так написаны, например, повесть А. Платонова «Впрок», поэма Н. Заболоцкого «Торжество земледелия». Они написаны якобы в шутливых, — на деле юродских тонах, вольно или невольно прикрывающих издевку над колхозным движением, над строем социализма вообще.

По редакциям наших журналов «бродят» сейчас некоторые рукописи, содержанием которых является изображение социалистического строя как такого, при котором люди живут якобы по одному ранжиру, стандарту: все люди похожи друг на друга и по умственному развитию, и по своим чувствам. Это очень старая и очень дрянненькая буржуазная идейка.

Эту идейку разоблачал и высмеивал не раз В. И. Ленин. Ленин говорил о том, что именно социалистический строй, который ликвидирует целый ряд угнетающих человеческую личность идиотизмов и противоречий капитализма — основное противоречие между трудом и капиталом, национальные противоречия, противоречие между городом и деревней и т. п., именно социалистический строй, который создает *социалистические* отношения между людьми, отношения, построенные на принципе социалистического соревнования, — именно этот строй дает наи-

больший простор для развития человеческих индивидуальностей. Индивидуализм, ячество, противопоставление себя обществу — это одно, а развитая личность, не противопоставляющая себя коллективу, а в нем растущая и сознательно ставящая его интересы выше своих личных, — это совсем другое.

Социалистическое общество дает максимальный простор для творчества каждого своего работника, что мы и наблюдаем в нашей стране в невиданно широких масштабах.

В тех случаях, когда классовый враг не в состоянии использовать средства печати, он действует в самой литературной среде — распространяет разные контрреволюционные слухи, клевещет, сплетничает, устно проповедует враждебные теории. Отсюда нам понятно, насколько необходима революционная бдительность в области художественной литературы со стороны каждого работника. Само собой разумеется, что если ты имеешь дело не с врагом, а с ошибающимся советским писателем, его ошибки тоже надо вскрывать и критиковать, но надо делать это по-товарищески, методами воспитания и убеждения.

Задача состоит в том, чтобы вместе со всей массой советских писателей разоблачить и изолировать остатки враждебных сил в области художественной литературы, неутомимо ведя работу по социалистическому перевоспитанию писательских кадров, борясь за высокий идейный и художественный уровень, за подлинно социалистическое качество наших художественных произведений.

Наша литература еще очень молода, — это самая молодая литература в мире.

И если учесть ее молодость, можно сказать, что она развивается невиданно быстрыми темпами: она все более успешно повышает свой идейный и художественный уровень.

Самое замечательное в нашей литературе то, что она за последние годы все более широким фронтом поворачивается к основным социалистическим задачам нашего времени, загорается пафосом социалистического строительства.

Наша критика имеет большие недостатки: обычно она найдет два-три произведения и все время о них пишет. На самом деле советская литература гораздо богаче. Если

мы возьмем произведения, которые посвящены вопросам социалистической переделки деревни, нашему индустриальному строительству и современным международным проблемам, то этих произведений гораздо больше, чем товарищи знают по рецензиям. Но все-таки я должен буду повторить то, с чего начал: литература наша отстает от потребностей времени.

Рабочие и колхозники стремятся осознать сущность своего труда, осознать то новое, социалистическое, что творится в нашей стране, почувствовать через художественное слово истинный смысл ударничества, колхозного движения, в которых переделываются миллионы людей. Миллионы людей на практике осуществляют подлинную правду социализма, переделывают сами себя, и художественная литература страны социализма должна уметь сказать об этом громко и полновесно — на весь мир.

Очень большое число наших писателей, вышедших из различных слоев старой интеллигенции, очень долгое время занималось вопросом о том, как перестраивается интеллигенция, ее различные кадры, слои, группы в процессе пролетарской революции. Это, конечно, тема немаловажная, и эти произведения сыграли большую роль в деле перестройки значительных кадров интеллигенции в нашей стране. Многие из этих произведений переведены на иностранные языки и воздействуют в нужном направлении на интеллигенцию Западной Европы и Америки. Но все дело в том, что эта тема заняла слишком большое место в советской литературе и многие писатели уже давно повторяют самих себя. А между тем появился новый исторический герой — творец жизни, герой из массы, плоть от ее плоти и кость от ее кости.

И требование запечатлеть на страницах художественной литературы нового героя, его чаяния, его переживания — все более властно выдвигается жизнью, читательскими массами. Отобразить этого нового героя во всей его жизненной силе многие советские писатели еще не умеют, потому что мало его знают. Если писатель прошел гражданскую войну, повседневно соприкасался с массами красноармейцев, рабочих, матросов, крестьян, то ему потом легче было писать о них.

Сейчас обнаружилось, что, как раз когда новый герой по-настоящему заявил о себе, целый ряд писателей

выпустил его из поля своего повседневного художественного наблюдения и изучения. Отсюда получается, что некоторые крупные художественные силы, которые еще очень много дадут для развития советской литературы, испытывают в настоящее время трудности тематического характера. Задача всей пролетарской общественности — помочь ряду писателей теснее связаться с жизнью.

Возьмите инженера, техника — он по роду своей работы включен в жизнь всего предприятия, соприкасается с рабочими; агроном включен в работу колхоза; писатель же пишет у себя на квартире, за столом, пишет после того, как он какой-то материал понаблюдал и изучил. В наше время просто приехать и со стороны посмотреть — это значит ничего не узнать; жизнь очень пестра, формы классовой борьбы сложны, все меняется быстрыми темпами. Нужно найти более действенные формы включения писателя в широкую пролетарскую и колхозную жизнь.

Завод «Шарикоподшипник» положил начало хорошему делу. Он взял к себе группу литераторов, для того чтобы они работали в культурно-зрелищном комбинате и одновременно изучали, как проходит процесс формирования социалистической интеллигенции на заводе. Это чрезвычайно интересный завод, новый завод, на котором есть уже инженеры из рабочих, его строивших, бывших домработниц и пастухов.

Активисты с завода «Шарикоподшипник» сказали: вот, товарищи литераторы, пожалуйте на наш завод, все к вашим услугам, участвуйте в нашей культурной работе, в работе литературного кружка, в работе артистического кружка и нашей газеты, мы вам все открываем, смотрите, работайте вместе с нами и изучайте все процессы глубоко. Вы раньше писали о старой интеллигенции, как она перестраивалась, а у нас на заводе растет новая, социалистическая интеллигенция. Посмотрите, как вчерашний пастух превращается в квалифицированного инженера.

Такое мероприятие стоит десятков статей. Нужно в этом отношении как можно больше сомкнуть нашу литературную среду с широкой пролетарской, колхозной общественностью. Задача состоит в том, чтобы всколыхнуть рабочую массу на предприятиях, чтобы она заинтересо-

валась писательскими делами, чтобы писатель знал, что хочет знать от него читатель и чем он недоволен. Это будет все время подталкивать писателя к тому, чтобы изучать жизнь и учиться понимать, каким образом растет новый человек в нашей действительности. Задача воспитания новой, социалистической личности требует от художественной литературы большого знания настоящего, прошлого и завтрашнего дня.

Рабочие и колхозники интересуются всем. Нам нужно пересмотреть и весь старый опыт человечества, нам нужно воспитывать образованных людей, грамотных людей, чтобы они знали историю, чтобы они знали о научных открытиях и исследованиях, знали, какая борьба ведется на капиталистическом Западе, знали о могучих народных движениях прошлых эпох, которые подготовили нашу социалистическую революцию.

У нас много написано о гражданской войне, и это очень хорошо. Эта литература имеет огромное воспитательное значение. Мне довелось недавно быть в одной крупной красноармейской части. Я обратил внимание на то, что в библиотеке красноармейцами охотно читаются даже такие книги, которые уже давно нашей критикой забыты и считаются как бы ушедшими со сцены. Люди с жадностью читают также книги об империалистической войне.

Мы ставим перед собой большие художественные задачи, и это, конечно, правильно. Рабочему классу нужна литература не хуже, чем была литература у буржуазии и помещиков. Мы должны писать художественно еще выше и лучше. Наша критика иногда забывает, как огромна наша страна, какими путями растет новый писатель, как различен культурный уровень нашего читателя и какими многообразными средствами нужно уметь зацепить и повести за собой самых различных представителей широких слоев трудящихся. Для человека, который окончил школу, вуз, иной роман покажется схематичным — ибо нередко так оно и есть! — а вчерашнему пастуху, только что обучившемуся в Красной Армии грамоте, эта книга поможет подняться еще на одну ступеньку. Потом, когда он подымется на несколько ступенек выше, он тоже почувствует схематизм этой книги, но свою роль в его развитии она уже сыграет. Борясь за самое высокое художест-

венное качество наших книг, надо в то же время учитывать реальную полезность каждой честной и грамотной книги в деле просвещения масс.

Вот эту просветительную роль нашей литературы, рассчитанную на многообразные слои, критики часто забывают.

Конечно, по сравнению с задачами, которые стоят перед нами, то, что мы осуществили в литературе, это еще очень мало, но мы — молодая литература, мы имеем право бодро смотреть в будущее. Мы будем учиться. Мы создаем литературу новую, подлинно социалистическую и подлинно народную, — такая литература не может не быть великой литературой.

*1933*

# ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ КОРРЕСПОНДЕНТА БРАЗИЛЬСКОЙ ПРОГРЕССИВНОЙ ГАЗЕТЫ

1. Советская литература не имеет другой цели, кроме той, которую поставил перед собой рабочий класс, — перестроить человеческое общество на новых, социалистических началах. Советскую литературу можно и должно рассматривать как мощное оружие в руках социалистического народа в деле социалистического перевоспитания людей.

2. Несомненно, советский писатель и из всех ранее бывших и ныне существующих писателей мира наиболее связан с трудящимися на фабриках и заводах. Ибо рабочие и колхозники являются главными потребителями его произведений, героями его произведений и лучшими его критиками. Свидетельство тому—многомиллионные тиражи произведений советских писателей и систематически происходящие массовые читательские конференции на заводах и в колхозах. Таким образом, трудящиеся города и деревни, руководимые партией коммунистов, являются силой, которая воспитывает и выращивает своих писателей.

3. Социалистический реализм не есть вымысел досужих людей и ни в коем случае не является догмой. Почему методом советской литературы стал метод реалистический? Потому, что рабочий класс — единственный класс в мире, который устанавливает свое господство не для того, чтобы сохранить его навеки, а для того, чтобы создать новые, социалистические отношения для всего

человечества. Рабочий класс не заинтересован в том, чтобы говорить неправду человечеству, а стремится к тому, чтобы видеть мир правдивыми глазами. На знаменах его написано — правда. Почему этот новый реализм является социалистическим реализмом? Потому, что социализм из мечты и теории превратился в практику многомиллионного народа. Потому, что социалистические отношения — это уже реальные, хотя еще и не развернутые в полной силе, отношения между людьми в СССР. Не мудрено, что советский писатель в изображении этих отношений сам стоит на почве социализма и даже тогда, когда дает картины исторического прошлого, смотрит на него глазами социалиста. Одно из важнейших отличий социалистического реализма от реализма старого состоит в том, что социалистический реализм обладает свойствами более объективного познания действительности. Другое важнейшее его отличие от старого реализма состоит в том, что он рассматривает мир не как нечто установившееся и застывшее, а рассматривает мир в историческом движении и развитии. Поэтому он, социалистический реализм, в состоянии лучше видеть передовые элементы исторического развития, передовых людей своего времени, видеть завтрашний день человечества. В этом смысле социалистический реализм включает в себя революционную романтику, то есть революционную мечту о будущем, опирающуюся на реальное развитие.

4. В СССР старые классические писатели издаются в многомиллионных тиражах, и нет среди них такого, который не имел бы теперь массового читателя. Но можно сказать, что наибольшей популярностью пользуются А. Пушкин, Л. Толстой и М. Горький. Я думаю, это потому, что, несмотря на огромные социальные и индивидуальные различия между ними, они своими произведениями утверждают живую жизнь и отвечают оптимистическому мировоззрению и мирочувствованию людей нашего общества.

5. Я происхожу из крестьян. Мой отец был сельским фельдшером.

6. Я прежде стал революционером, чем писателем, и, когда взялся за перо, был уже сформировавшимся большевиком. Несомненно, от этого и мое творчество стало революционным.

*1933*

# ЗА ХОРОШЕЕ КАЧЕСТВО, ЗА МАСТЕРСТВО!

Многие уже говорили о том, что наш пленум проходит под знаком самокритики и что самокритика является тем оружием, которое поможет нам сейчас значительно более быстрыми шагами двинуть вперед дело советской литературы. Это верно. Но самокритика в наших условиях, в условиях литературного движения, всегда означает творческую дискуссию, потому что мы обсуждаем прежде всего наше творчество, нашу продукцию, а никогда не было, нет и не может быть такого положения, чтобы люди одинаково писали и чтобы в оценках художественных произведений люди были бы всегда одинакового мнения. Да этого и не нужно, это свидетельствовало бы о застое. Этого не будет, конечно, и при развернутом коммунизме, — наоборот, разнообразие вкусов, интересов будет тогда необычайно велико.

Следовательно, один из коренных вопросов, который стоит перед нами в подготовке к съезду, — это вопрос о развертывании творческой дискуссии. И здесь, чтобы она была плодотворна, нужно сразу же поставить вопрос о форме и содержании этой дискуссии.

Первый, очень важный вопрос, касающийся формы дискуссии, — это вопрос, который затронул в своем выступлении на пленуме т. Кирсанов. В частности, он сослался на меня и неправильно процитировал одно мое высказывание по вопросу о том, нужны ли нам для развертывания творческой дискуссии творческие группы. Это очень важный вопрос, потому что у нас сейчас так называемых

творческих групп нет[1]. Если группы нужны, следовательно, если жизнь их поставила, а мы этого не разрешаем, то, очевидно, они сами прорвутся в каком-то искаженном виде и, наоборот, если жизнь их не поставила, а мы будем искусственно их создавать, то мы будем попросту переливать из пустого в порожнее.

Значит, это вопрос немаловажный. Я думаю, что вопрос о «творческих группах» историей развития советской литературы снят. Этот вопрос снят так же, как в области земледелия снята соха и заменена трактором. Что является признаком так называемой «творческой группы»? Если она действительно является серьезной, выдвинутой жизнью творческой группой, она должна быть объединена комплексом идеологических и формальных требований, связанных между собой. За каждой серьезной литературной группой всегда должен стоять какой-то социальный знак, иначе пропадает всякий смысл ее существования.

Если мы возьмем дореволюционные «творческие течения», то они всегда были отражением каких-то больших общественных движений. К примеру, «творческое течение», возглавляемое Белинским, в сущности, было большое общественное движение. Он был вождем не столько литературного кружка, сколько своеобразной политической партии. То же самое можно сказать в отношении Чернышевского и Добролюбова. Если мы возьмем борьбу литературных течений и школ во Франции в XIX столетии, то эта борьба, как известно, тоже являлась отражением борьбы классов.

Как исторически сложились наши советские литературные группы — РАПП, ЛЕФ, «Перевал», ВССП, ВОКП, артель писателей «Круг» и т. п.? Они являлись литературным выражением различных социальных слоев или социальных оттенков, между ними было не только формальное различие. Группы создавались потому, что сама жизнь создала их, а не потому, что их насадили «злые

---

[1] Я говорю, разумеется, о группах как об организационном оформлении литературных течений, а не о различного рода коллективах, которые создаются у нас или в порядке учебном, или для проработки того или иного вопроса, для написания той или иной книги и т. д. Такие коллективы у нас есть, и нужно, чтобы их было побольше *(А. Ф.)*.

люди». Таковы были специфические формы отражения в литературе классовой борьбы в стране. Классовый враг был еще силен, кадры пролетарской литературы были слабы, крестьянство еще не было колхозным, колебание в среде интеллигенции было значительным.

Многообразие литературных групп являлось не чем иным, как отражением многообразия путей развития различных социальных слоев и групп — в частности, групп мелкой буржуазии — к революции.

Наша партия подошла к ликвидации литературных групп и созданию единого Союза советских писателей только потому, что исторически эти группы уже потеряли свое содержание. Не потому, что прекратилась классовая борьба, а потому, что позиции пролетариата стали неизмеримо сильнее, потому, что классовый враг в основном разгромлен, потому, что крестьянство стало под красное знамя социализма, потому, что поворот интеллигенции к социалистическому строительству в основном совершился. Поэтому творческие группы сами себя изжили, они начали распадаться, дробиться на мелкие кружки и группочки, в которых люди соединялись или на основании старых традиций, или на основании личных связей, борьба между ними стала беспринципной (чем, разумеется, великолепно пользовались остатки разбитого классового врага).

Эти группы изжили сами себя и сданы историей в архив. Искусственно создать их сейчас невозможно.

И когда С. Кирсанов вспомнил здесь относительно одного из моих высказываний по вопросу о творческих группировках, — я должен сказать, что мое высказывание было совсем иным. Я говорил не о группировках, а о том, *что невозможны дискуссия и обмен мнений без того, чтобы разным точкам зрения на художественную работу не был дан выход.* И, в частности, хотя я видел, что у старых лефовцев сохранились кое-какие остатки старой организационной связи, я сказал, что, если они просят высказаться по творческим делам, обязательно нужно дать им полосу в «Литературной газете». Они хотели выпустить сборник памяти Маяковского, и я был за выпуск. Не надо зажимать — они сами обнаружат свою несостоятельность.

Что же получилось? Товарищи сделали литературную страницу. Подумайте, — если бы несколько лет назад

лефовцы сделали целую страницу в «Литгазете», какая была бы баталия, а сейчас этого никто даже не заметил. Там были выражены и правильные и неправильные мысли, и Н. Асеевым, и О. Бриком, и другими, но чтобы их что-то соединяло вместе, чтобы видно было, что это дает идейный стержень для какой-то группы, — этого не обнаружилось. И никому не пришло в голову, что с их выступлением нужно драться и сражаться. Это никого не заинтересовало, прошло впустую. Ряд поэтов собирался возражать бывшим лефовцам, но никто из них не смог преодолеть скуку такой бессодержательной «дискуссии».

Ошибкой некоторых товарищей из бывших рапповцев — тех из них, которые привыкли жить в старых условиях и не чувствуют теперешних условий, — является их представление о том, будто дискуссия в наших условиях должна быть *борьбой* «творческих течений» за *преимущество* того или иного из них. У нас есть только два серьезных социальных «течения» — это путь многомиллионного народа, идущего под руководством партии большевиков к социализму, и борьба остатков старого мира за возвращение вспять. С этими остатками надо не дискуссировать, а разоблачать и беспощадно подавлять их сопротивление. Есть ли условия, например, для нас, коммунистов, объединяемых фракцией коммунистов, чтобы мы находились в различных группах и течениях? Никаких.

(Голос. Творческое однообразие?)

Не однообразие, а наоборот — только социализм дает почву для действительного, то есть богатого, полнокровного и разностороннего многообразия форм, приемов, жанров, различных взглядов на все вопросы творчества, дискуссий между ними, соревнования, и этот закон, разумеется, распространяется и на коммунистов. Я уже об этом говорил и еще раз скажу. Разве П. Павленко пишет похоже на А. Фадеева, на В. Киршона, на Бориса Левина? Нет. Но разве вы нас заставите организовать разные творческие течения или группы? Зачем нам это нужно? Какая подпочва может быть под различными группами у коммунистов? В лучшем случае — желание «властвовать», то есть ячество и самолюбие, а в худшем — подчинение той или иной группы коммунистов чуждым влияниям. Но значит ли это, что между коммунистами не может быть дискуссии по вопросам литературной работы? Скажем, между мной и Петром Павленко? Сколько угодно.

Но нам не нужны разные *группы*. Или, может быть, всем коммунистам следует выделиться в особое «течение», а беспартийным тоже разбиться на течения? Это может подсказать только классовый враг, заинтересованный в том, чтобы оторвать беспартийных от коммунистов и сорвать в интересах восстановления капитализма их совместную борьбу за бесклассовое общество. Нет, советская литература может развиваться не в форме групп, а в товарищеской творческой дискуссии, в соревновании, в недрах единого Союза советских писателей. В этой дискуссии мы будем разоблачать чуждые влияния, изживать идеологические изъяны, бороться за высокое идейное и художественное качество, за разнообразие творчества, выявлять и самые разнообразные воззрения на особенности художественной работы.

(Кирсанов. И присоединяться друг к другу по этим воззрениям? Это и есть творческие течения и группировки.)

Нет, не группировки. Ибо люди, согласные друг с другом в одном вопросе творчества, могут разойтись в других вопросах творчества. Из этого «течений», в старом смысле слова, не выйдет. Но это может быть соревнованием различных течений в области формы, где, разумеется, будут свои «противники» и «единомышленники», *стоящие, однако, на общих идеологических позициях*. Только в этом смысле можно говорить о «течениях» в наше время.

Все дело в том, чтобы мы сумели поставить вопросы, которые действительно стоят в центре внимания наших писателей, такие вопросы, которые дали бы возможность развязать творческую дискуссию, охватывающую и начинающих, и молодых, и «середняков», и «мастеров», и которые бы способствовали повышению качества всей литературы. Вопросы творческого метода, стиля, жанров и т. п. лучше разрабатывать на произведениях более зрелых и совершенных, чем на произведениях писателей начинающих. Это не значит, что произведения начинающих не надо привлекать при разработке больших вопросов творчества, но надо помнить, что у начинающих очень много недостатков от отсутствия опыта, умения, мастерства, от небольшого диапазона знаний, от торопливости, от малого труда. И здесь нужно не столько спорить, сколько людей *учить*.

Возьмите вопрос о языке. Не может быть дискуссии о языке на основе произведений, в которых язык, попросту говоря, плох, не богат, не разработан. Это вопрос элементарной учебы. Статьи М. Горького о языке не «дискуссионные», а педагогические. Нужно учиться — и все. Дискуссия может быть развернута по тем произведениям, в которых писатели хорошо владеют языком, но по-разному понимают его, по-разному используют его. Например, всех литераторов, от «начинающих» до «мастеров» могла бы заинтересовать дискуссия о языке В. Маяковского или М. Пришвина, потому что они большие мастера и знатоки языка. Можно было бы дискуссировать с большой пользой о языке Бабеля, или С. Сергеева-Ценского, или Б. Пастернака, или Демьяна Бедного, или Алексея Толстого, или Николая Тихонова.

Можно ли, например, плодотворно спорить о композиции романа «Последний из удэге»? Можно, но именно среди начинающих, молодых писателей, ибо композиция романа попросту несовершенна — автор не овладел некоторыми элементарными предпосылками композиции. Композиция у автора несовершенна не от ложной установки (как, например, композиция последних романов Дос Пассоса), а просто от неумения.

Но, например, дискуссия о композиции романа «Война и мир» Толстого или «Жизнь Клима Самгина» Горького вовлекла бы всех, от «начинающих» до «маститых», потому что основы композиции этих романов совершенно разные и в то же время — при видимой простоте и доступности — настолько сложны и оригинальны, что еще ни один критик и литературовед не вскрыл и не объяснил их.

Какая может быть дискуссия по поводу стихотворения того или иного автора, когда видишь, что оно просто торопливо написано? Разве это мотив для дискуссии? Не нужно торопливо писать. Надо овладевать элементами мастерства, надо знать то, о чем пишешь, надо много трудиться — это вопросы не дискуссионные, этому нужно учить.

Можно подумать, что я этим самым как бы выделяю касту «мастеров»? Нет, я просто заостряю вопрос на необходимости учебы, потому что большинство наших писателей — это писатели начинающие, писатели молодые. В области науки, например, никто не путает и не мешает в кучу профессоров и студентов. Профессора прошли уже

тот путь, который проходят студенты. Учатся и те и другие, но учатся по-разному. Для студентов вопрос о том, каким путем доказывается такая-то теорема, может быть вопросом дискуссионным, но профессор уже знает, каково доказательство. Вопрос же о том, как сделать стратостат, этот вопрос может быть дискуссионным и для профессора.

В чем сила Горького, как воспитателя и педагога, в его работе над рукописью? Когда к нему приходит начинающий писатель, Горький не запугивает его «измами» (эмпиризм, романтизм, натурализм), а говорит: такой-то вопрос вы изложили неверно, не знаете его, прочтите вот то-то, тогда вопрос будет яснее для вас; вы написали эти фразы неправильно, по-русски так не полагается, а по-русски надо так-то; ваш рассказ построен тяжеловесно, надо вот это убрать, а это усилить, тогда будет лучше; судя по небрежности, с какой написана ваша повесть, вы поторопились, а торопиться не нужно. В итоге такой работы Горький воспитал уже десятки людей, которые сами стали мастерами.

Погоня за «течениями» во многом путала нас, рапповцев. Например, долгое время Фадеев противопоставлялся Ф. Панферову как представитель «диалектического материализма» — представителю «эмпиризма».

Но сейчас, разобрав свои произведения, мы с Ф. Панферовым, как и все прочие коммунисты, не видим того, что могло бы нас разделять в смысле мировоззрения, хотя мы пишем по-разному и критикуем друг друга.

Мы приучаемся критиковать друг друга с карандашом в руках, правдиво вскрывая недостатки наших книг и учась друг от друга. Мы этому еще не научились полностью, но несомненно научимся.

Какие, например, недостатки я вижу в «Брусках», кроме уже отмеченных Алексеем Максимовичем недостатков языка? Там много лишних фигур, некоторые из них появляются и бесследно исчезают, а если появляются вновь, то читатель уже забыл, кто это такие. Многих из них следовало бы выбросить совсем, что дало бы возможность больше уделить внимания основным героям.

Возьмите третий том «Брусков» — «Твердой поступью». Там есть одно место о Никите Гурьянове, середняке, который, когда организовали колхоз, не согласился идти в колхоз, запряг клячонку и поехал на телеге по всей стране

искать, где нет индустриализации и коллективизации. Он ездил долго, побывал на Днепрострое, на Черноморском побережье, все искал места, где нет колхоза, нет индустрии, — и не нашел. Лошаденка похудела, он сам осунулся и поседел. Оказалось, что у него нет другого пути, кроме колхозного, и он вернулся к себе в колхоз в тот самый момент, когда председатель колхоза возвращался домой из какой-то командировки на аэроплане. Все это рассказано Ф. Панферовым на нескольких страничках, среди другого незначительного материала.

А между тем можно было бы написать роман именно об этом мужике, последнем мелком собственнике, разъезжающем по стране социализма в поисках угла, где нет коллективного социалистического труда, и вынужденного возвратиться в свой колхоз — работать вместе со всеми. Если внести сюда элемент условности (как в приключениях Дон-Кихота), заставить мужика проехать на клячонке от Черного моря до Ледовитого океана и от Балтийского моря до Тихого океана, из главы в главу сводить его с различными народностями и национальностями, с инженерами и учеными, с аэронавигаторами и полярными исследователями — то, при хорошем выполнении, получился бы роман такой силы обобщения, который затмил бы «Дон-Кихота», ибо превращение ста миллионов мелких собственников в социалистов более серьезное дело, чем замена феодалов буржуазией.

Одно то, что Ф. Панферов открыл такого мужика, указывает, насколько он талантливый человек. Но он не развил этого — не от ложной установки, а от неумения. Но укажите мне такого силача, который уже справился бы с этой темой!

Мне кажется, что у нас сейчас целый ряд советских писателей подошел к тому, чтобы шагнуть на очень большую высоту обобщения, типизации, но сил пока не хватает. Многие заносят ногу, чтобы шагнуть, и ставят ее обратно, потому что чувствуют — не выходит пока, сил маловато. В «Последнем из удэге» мне хотелось взять большую идею, сделать нечто синтетическое, но работа идет туго, медленно: забивают детали, образы героев не перерастают в типические, расползаются. Приходится по нескольку раз переделывать и учиться на собственной работе и на работе других.

Это же испытывают многие. Об этом не нужно сты-

диться говорить. С. Кирсанов, например, вышел и говорит как ментор: такой-то ни черта не знает, такой-то ни черта не знает. Будто *он* знает!

В нашей литературе сейчас много прекрасных деталей, но мало синтеза. Об этом неоднократно говорил Алексей Максимович. Он говорил как-то, года три назад, что по силе нашей эпохи нужно было бы такое литературное произведение, в котором, как в иных музыкальных произведениях, как в мощной симфонии, содержание революции было бы дано целостно, монументально: без излишней детализации, синтетично, с большим темпераментом, напряжением чувства.

Мне кажется (может быть, я ошибаюсь), что прообразом такого искусства является искусство эпохи Возрождения, особенно скульптура и живопись, где большое содержание дано монументально, целостно. Большинство наших писателей самых различных уровней, талантов и манер письма идет к обобщению и типизации, опираясь на бытовую, «натуралистическую» деталь, — это характерно и для К. Федина, и для Всеволода Иванова, и М. Шолохова, и А. Малышкина, и Л. Леонова и т. д. Иногда за этими деталями не видно целого.

Есть в нашем советском искусстве еще линия «условности», то есть такая художественная манера, которая бытовые, «натуралистические» мотивировки заменяет условными. В области театра это очень часто делал Мейерхольд (наиболее последовательно «условность» проведена в китайском театре). В этой линии есть тот недостаток, что полное выхолащивание бытовой ткани, плоти жизни нередко приводит к линейности, схематизму. Идея предстанет в голом виде.

Но ведь в искусстве прошлого были и такие художники, как Шекспир, как Гете, к которым вполне применимы слова Флобера: *«Нашему брату приходится нагромождать целую кучу маленьких камешков, чтобы построить пирамиду, составляющую сотую часть их пирамиды, сооруженной из цельной глыбы»*. Возьмите «Фауста» Гете. Гете идет не от бытовой детали, допускает «условность», но произведение это совсем не схематическое, в нем большая сила обобщения — оно реалистично. Эти монументальность, «глыбность», синтетичность, умение не расплываться на мелочах были свойственны ряду крупнейших художников прошлого.

(Кирсанов. У Маяковского это было.)

Да, в иных произведениях у него это было, а в иных произведениях он сбивался на «условность», доходящую до схематизма. Но Маяковский, несомненно, искал синтетическую форму. Если наши критики, теоретики продумают эту проблему и поищут в нашей живой литературе наметки этого и поставят этот вопрос на дискуссию, я вас уверяю, что мы вовлечем в нее не только молодняк, но и крупнейших, лучших работников, лучших мастеров нашего искусства и по линии театра, и по линии кино, и живописи, и литературы.

Мне довелось работать с одним крупным нашим советским кинорежиссером (А. Довженко) над сценарием фильма о современном Дальнем Востоке. Ряд наших разговоров творческого характера показал мне, что вопрос, поставленный здесь мною, занимает и его как кинорежиссера и занимает его товарищей по работе.

Что касается моей собственной литературной работы, то я уже, очевидно, никогда не смогу изменить свою манеру, отправляющуюся от бытовой детали, но в этом смысле хотелось бы достичь большей экономности, лаконичности, фигурально выражаясь — отойти от прозы «толстовского типа» к прозе «пушкинского типа».

Вы думаете, интересно художнику возиться с многочисленными бытовыми аксессуарами — всеми этими «кнутовищами», «зипунами», деталями быта малой народности, пространными описаниями природы и т. д.? Но избранная тобой манера детализации, стремление добиться физической ощутимости обязывает. А я был бы чрезвычайно рад, если бы удалось достичь большей прозрачности и экономии в словах.

Вот такие вопросы, затрагивающие самого писателя, надо поднимать. Тогда дискуссия будет развернута в полной мере. На такой дискуссии, помимо элементарных вопросов борьбы за качество — о мастерстве, о технике, о знании, о торопливости и т. д., — мы поднимем более глубокие и существенные вопросы, интересующие нас, и тогда мы сможем вовлечь в дискуссию и начинающих, и самых передовых. Пора начать предъявлять требования очень высокие и искать рождение нового в конкретных произведениях, а не в абстракциях.

Если мы все это поймем как следует, если мы бросим «взыскать» о творческих группировках, а начнем серьезно

работать и учиться, то мы, несомненно, развернем дискуссию как следует.

Мы будем следить за тем, чтобы в этой нашей дискуссии никто не подсунул нам чего-либо враждебного. В разработке всех этих вопросов могут быть чуждые влияния. Их нужно будет раскрывать и разбивать.

Что нам необходимо для того, чтобы осуществить такого рода дискуссию? Наш Оргкомитет, или наш Союз писателей в известной части, не может не являться ведомством по делам литературы. Но в то же время он должен являться большим творческим, писательским клубом.

Это значит, что целый ряд функций надо суметь выделить, а руководство Союза, его творческие кадры должны заниматься вопросами, которые связаны с непосредственной писательской и критической работой. Правление Союза писателей должно быть как бы правлением большого всесоюзного клуба, объединяющего писателей всех национальностей. Журналы наши должны быть связаны повседневно с работой нашего Союза, потому что работа такого Союза так тесно соприкасается с работой редакторов журналов, которые имеют дело с рукописями и творческой продукцией, что их друг от друга никак не оторвешь. Надо повысить роль редактора журнала.

Наши редакторы, члены редколлегий, чрезвычайно заняты на заседаниях секторов и комиссий при Оргкомитете, вместо того чтобы сидеть у себя в редакции. Зачем нам видеть их в Оргкомитете, па заседаниях и на комиссиях? Приятнее будет, если мы, писатели, придем к этим редакторам и предъявим им свои рукописи. Было бы приятнее, если бы писатели — Леонов, Вс. Иванов и другие — приходили в Оргкомитет по вопросам, связанным с их новыми произведениями.

Мне кажется, что сейчас, хотя групповщина еще не совсем изжита и еще можно ожидать рецидивов с той или иной стороны, все же не нужно упускать, что мы шагнули в новый этап, и нельзя вопрос о групповщине превращать в какой-то жупел.

Выступили, например, товарищи С. Кирсанов и И. Уткин, и уже говорят — вот групповщина. Оно и есть отчасти, но не в этом дело. Дело в том, что неудачно выступили, не поставили настоящих вопросов поэзии, а только вопросы «около» поэзии.

И. Уткин говорил, что когда собрались поэты и стали ругаться, то, по его мнению, Оргкомитет испугался того, что разгорелся спор. Оргкомитет ничего не испугался. А вот некоторые поэты стали спорить между собой, как тенора из провинциальной оперетты — кому петь первого любовника. Дело, следовательно, не в том, что Оргкомитет испугался споров, а в том, что поэты ставят не поэтические, а личные вопросы.

Если мы сумеем правильно поставить работу, то и Уткин и Кирсанов подумают и завтра выступят по-другому.

Если выступает кто-нибудь с критическим замечанием и кому-нибудь это не нравится, он говорит всегда: «А, это старый рапповец, это групповщина!» Об этом пора уже забыть.

Давайте по-настоящему, по-серьезному развернем творческую дискуссию. Давайте так укреплять нашу организацию, чтобы люди могли по-настоящему заниматься творчеством и чтобы им была облегчена возможность поездок на места, возможность повседневной связи с подлинной жизнью. Это основное, что нам сейчас действительно необходимо.

*1934*

# СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — ОСНОВНОЙ МЕТОД СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Опубликованный в «Правде» проект устава Союза советских писателей СССР — это не обычное уставное положение литературной организации, а важнейший программный документ всей советской художественной литературы.

За годы пролетарской диктатуры советская литература сложилась и выросла как новая и самая передовая в идейном отношении литература в мире. Новые принципы художественного творчества нашли свое главное выражение в социалистическом реализме, являющемся *«основным методом советской художественной литературы и литературной критики»*.

Метод социалистического реализма — это не догма, не собрание узаконений, ограничивающих размах художественного творчества, сводящих многообразие художественных форм и исканий к литературным заповедям. Наоборот, социалистический реализм является естественным выражением новых, социалистических отношений и революционного мировоззрения, — именно поэтому он предполагает невиданный размах творческих исканий, небывалое расширение тематического кругозора, развитие самых разнообразных форм, жанров, стилей, художественных приемов.

Основное требование социалистического реализма — это требование *«правдивого, исторически конкретного*

*изображения действительности в ее революционном развитии»*, то есть такого изображения, которое служило бы задаче *«идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма»*.

Эти черты социалистического реализма, все более полно проявляющиеся в растущей советской литературе, принципиально отличают ее не только от литературы современной буржуазии, но и от всей предшествующей дворянско-буржуазной литературы. Классово ограниченное мировоззрение даже самых лучших и передовых художников прошлого не позволяло им сказать правду о действительности во весь голос потому, что это мировоззрение не позволяло им видеть действительность в ее *революционном развитии*. Только социалистическому реалисту, вооруженному революционным мировоззрением, обогащенному опытом победоносного строительства социализма в нашей стране, доступно изображение действительности в ее историческом движении, показ того, как в сегодняшнем дне рождается завтрашний. В этом смысле социалистический реализм не только не исключает революционной романтики, а, наоборот, предполагает и утверждает ее как необходимую сторону социалистического художественного творчества.

Чем полнее, глубже усвоит советская литература эти черты социалистического реализма, то есть *правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии*, тем с большей силой будет она служить задаче идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма.

В уставе правильно сказано, что социалистический реализм сложился в результате, «с одной стороны, критического *освоения* литературного наследства прошлого, а с другой стороны—на основе изучения опыта победоносного строительства социализма и роста социалистической культуры».

Советская литература не явилась готовой, она наследовала и наследует все самое передовое и лучшее, что создано было художниками прошлого. Сейчас, когда в ряды советских писателей все более широким фронтом вступает писательский молодняк, растущий на наших социалистических стройках, на фабриках, в колхозах, совхозах — *с особенной силой должна быть подчеркнута за-*

*дача критического освоения литературного наследства.* Опыт литературы прошлого должен войти в современную литературу преломленным сквозь призму социалистического опыта и революционного мировоззрения. Наш реализм потому и является *социалистическим,* что выражает и утверждает *новую, социалистическую действительность,* а когда обращается к историческому прошлому, то рассматривает, изучает и критикует его с вышки современного социалистического мировоззрения.

Нам нужно великое искусство, сочетающее глубокую идейность с высокой художественной формой. Разумеется, нельзя навязывать писателю овладение философией марксизма как предварительное условие его творчества. Но требование, чтобы писатель подымался на уровень современной культуры, — обязательное требование. Марксизм-ленинизм является наиболее последовательным выражением современной культуры. Писатель должен овладевать философией марксизма-ленинизма, этой величайшей мудростью человечества, ибо только она обеспечивает истинное познание законов общественного развития, познание психологии и идеологии людей. Знание философии марксизма-ленинизма неизмеримо повысит идейную силу художественного творчества.

Однако полноценным и убедительным художественное произведение может быть только тогда, когда идея получит в произведении свое конкретное чувственное воплощение, когда ум и воля, добро и зло, любовь и ненависть, смелость и трусость, честность и ханжество воплотятся в живых и полнокровных образах, когда содержание найдет себе соответственную яркую форму.

В известном письме к М. Каутской Энгельс писал: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес... Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны. *Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось...»* [1]

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве. Сборник, «Искусство», 1937, стр. 161. (Подчеркнуто нами. — *А. Ф.*)

Идея социализма должна входить в произведение не как нечто внешнее, а являться самой сущностью произведения, воплощенной в образах. Дело рабочего класса должно стать личным делом писателя. Радоваться, страдать, любить и ненавидеть вместе с рабочим классом — это и только это придаст глубокую искренность, эмоциональную насыщенность социалистическому художественному творчеству и повысит силу его художественного воздействия на читателя. Великий идеалист диалектик Гегель превосходно выразил, в чем сила художественных образов: «Художественное произведение существует для того, чтобы им наслаждались посредством созерцания, существует для публики, требующей, чтобы она могла находить в предмете свою подлинную веру, чувства, представления и иметь возможность стать созвучной изображаемым предметам».

Нам нужно искусство больших обобщений. Шекспир, Гёте, Бальзак, Пушкин, Свифт, Данте, Толстой, в наше время Горький потому так высоко стоят над общим уровнем литературы, что их искусство — искусство большого исторического синтеза.

Наука нашей эпохи, как никогда в истории, ставит задачу синтеза. В нашей стране задача научного синтеза вытекает из существа социалистических отношений. Величайшим, все завершающим синтезом является политика нашей партии. Все, решительно все, что происходит в стране в области экономики, политики, культуры, идеологии, науки и техники, — все это подчинено единой направляющей воле и поставлено на службу побеждающему социализму.

Задача синтеза стоит как важнейшая и перед искусством эпохи социализма. Произведения наших писателей часто страдают еще бедностью обобщения. Это ведет или к бесцельному нанизыванию фактов, подробностей, наблюдений, или к тому, что тенденция в произведении не вытекает из самой логики художественных образов, а усиленно и назойливо навязывается читателю: писатель как бы стремится «возместить» этим свою художественную слабость.

«Художник должен обладать способностью обобщения...» — пишет А. М. Горький. «Искусство словесного творчества, искусство создания характеров и «типов», требует воображения, догадки, «выдумки». Описав одного

знакомого ему лавочника, чиновника, рабочего, литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека, но это будет лишь фотография, лишенная социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, углубления нашего познания о человеке, о жизни. Но если писатель сумеет отвлечь от каждого из двадцати — пятидесяти, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., — отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создаст «тип», — это будет искусство» [1].

Достигнуть этого писатель сможет при условии такого тщательного изучения нашей действительности, при условии такого глубокого проникновения, «вживания» в материал, когда правда нашей действительности пропитает собой все чувства художника, станет неотделимой от его личности. Здесь ничего не добьешься искусственной торопливостью. Здесь нужна органическая связанность с действительностью побеждающего социализма. Социалистический реализм требует органичности художественного творчества, ему одинаково чужды и рассудочность, и стихийное собирание разрозненных фактов.

Наша действительность величественна и богата. На смену сегодняшнему дню идет еще более прекрасное и величественное будущее. Это будущее не фантазия, а возможность, научно обоснованная, практически доказанная, проступающая уже сегодня. Советская художественная литература обязана в живых образах показать это будущее миллионам трудящихся людей, чтобы поднять их волю и энергию на борьбу за торжество социализма во всем мире.

Таковы основные требования социалистического реализма, как они формулированы в уставе Союза писателей СССР.

*1934*

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 24, Гослитиздат, стр. 468.

# ЕЩЕ О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Один из наших молодых специалистов, работающий на заводе «Шарикоподшипник», на поставленный ему вопрос, кто из великих исторических людей прошлого больше всего ему нравится, дал следующий ответ:

«Из великих исторических людей для меня Леонардо да Винчи — самая интересная фигура. Читал про него много. Это — гениальный человек. Он был действительно всеобъемлющий гений — он и архитектор, и механик, и художник, и математик, причем принцип аппарата летания принадлежит ему. Произведения его на полотне до сих пор не забываются и не забыты. Ему принадлежит система орошения, я ее сам видел в Италии.

У нас вот был Ломоносов, тоже разносторонний человек. Он для своего времени имел очень большое значение, но Леонардо да Винчи и до сих пор не перестал быть высотой, к которой мы стремимся».

У этого товарища, автора таких замечательных рассуждений, биография, с точки зрения возможностей, предоставлявшихся капитализмом для выходцев из низов, не обыкновенная. Но для нашей страны его биография является типической биографией. Он начал работать по найму с двенадцати лет, был чернорабочим, работал на кирпичных заводах, а потом, при советской власти, он увлекся конструкциями и стал инженером-конструктором, побывал уже за границей.

Его высказывания не просто случайные рассуждения специалиста, а это очень типичные высказывания. Ведь если мы в нашей стране ликвидировали гнет эксплуатации, национальный гнет, ликвидируем противоположность между городом и деревней, успешно ликвидируем общественное неравенство между мужчиной и женщиной, ликвидируем и другие виды идиотизмов капиталистического общества, наш человек сможет развернуться во всей своей красе. Будет ликвидировано противоречие между умственным и физическим трудом, человек будет разносторонним.

И не случайно молодой специалист обратил свои взоры к лучшему представителю эпохи Возрождения.

Когда сейчас расцениваешь успехи нашей советской художественной литературы, то, конечно, видишь, что мы стали большой силой. Если бы мы не были такой реальной силой, то тогда бы мы не встречали такого исключительно теплого внимания, такой любви миллионных масс рабочих и колхозников, которой они нас окружают.

Но вот когда читаешь высказывания наших читателей, то сразу видишь, что, с точки зрения передовых людей страны, мы еще не отвечаем потребностям нашего времени, что, с точки зрения перспектив развития страны, мы еще — литература несовершенная.

Какие недостатки имеются в нашей советской художественной литературе, которые всем нам в той или иной мере присущи? Одним из этих недостатков несомненно является то, что нашей литературе еще в большой степени присущи элементы описательства или элементы ползучести, то есть простое копирование действительности. У нас еще недостаточно революционного размаха, недостаточно той революционной мечты, о которой писал Ленин в статье «Что делать?». Мы еще не открыли новых монументальных форм, в которые могла быть отлита эта революционная мечта трудящегося человечества.

Я беру такое большое произведение, как «Бруски» Панферова, где собран, при всех недостатках этого произведения, огромный опыт наблюдений над историей развития деревни за последние годы. В третьей книге «Брусков» я нахожу эпизод, как крестьянин-середняк Никита Гурьянов, не желая идти в колхоз, сел на лошадь и поехал по всей стране искать место, где нет коллективизации, где нет индустриализации. Он побывал на

Днепрострое, объездил большие пространства, побывал на юге. Везде, оказалось, растет колхозное движение, строятся колхозы, страна индустриализируется. Он постепенно клячу свою загнал, она исхудала, он сам отощал и вернулся обратно в свое село, причем, когда он возвращался, в это время председатель колхоза возвращался из какой-то командировки на аэроплане.

Этот эпизод изложен на нескольких страницах в ряду других многочисленных эпизодов. Я задумался над ним, потом говорил тов. Панферову и неоднократно говорил об этом на собраниях, что если бы хватило у любого из нас, не только у тов. Панферова, знаний, смелости и дарования, то какую можно было бы совершенно замечательную вещь сделать из этого эпизода.

Я представил себе такое произведение мировой литературы, как «Дон-Кихот» Сервантеса. Ведь это произведение в конце концов осталось в веках, и его читают даже дети. Тема Дон-Кихота, этого представителя рыцарства, которого высмеивает Сервантес и которого он любит, была куда менее значительна, чем тот всемирно-исторического значения переворот, который произошел у нас в деревне, когда мелкий собственник стал коллективистом.

И если бы хватило смелости, то образ крестьянина Никиты Гурьянова можно было бы перевести в план как бы «нереальный» с точки зрения формальной, в план несколько условный, и произведение от этого только бы выиграло. Можно было бы заставить Никиту Гурьянова проехать нашу страну от Балтийского моря до Тихого океана, от Черного моря до Северного, заставить Никиту встречаться с ударниками, с передовыми колхозниками, с учеными, с нашими аэронавигаторами и т. д. и через его путешествие по всей стране изобразить как бы разрез всей страны социализма, а Никиту Гурьянова сделать последним мелким собственником на этой земле.

Мне кажется, что так могло бы быть создано монументальное по силе произведение. С другой стороны, из этого можно было бы сделать детскую сказку, сделать весь этот эпизод сказочным, интересным и увлекательным для ребят. И хотя это была бы сказка, но по существу — самая настоящая реальность.

Ведь дело в том, что социалистический реализм не обязательно подразумевает копирование, повторение действительности и бытовых деталей. Социалистический реа-

лизм в самых основных своих возможностях предполагает большой полет фантазии. Он предполагает какие-то, на мой взгляд, более синтетические формы, чем те, которые мы в большинстве используем.

Один из лучших художников прошлого, которого Маркс назвал доктором социальных наук, Бальзак, в своей философской вещи «Неведомый шедевр» замечательно говорит об искусстве: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. Ты не жалкий копиист, но поэт! ...попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ».

Требование, чтобы передать, правдиво передать именно основной смысл происходящих событий, не обязательно копируя и повторяя жизнь, — это, несомненно, одно из основных требований социалистического реализма, и мне кажется, что это есть, пожалуй, главное, чего пока еще не хватает нашей советской художественной литературе.

В нашей литературе сейчас много прекрасных деталей, но мало синтеза. Об этом неоднократно говорил Алексей Максимович. В ряде произведений это было свойственно Маяковскому. Маяковский, несомненно, искал и часто находил синтетическую форму.

Мы еще недостаточно научились изображать *характеры*. Это тем более непростительно нам, живущим в такую эпоху, когда, в сущности говоря, никогда не виданное в истории огромное количество новых характеров, личностей было поднято и все более поднимается из многомиллионных масс нашей страны. Ведь когда любой из нас присутствует где-нибудь на заседании бюро ячейки или на заседании фабкома, он видит, что люди именно потому, что они чувствуют свой завод, свое предприятие как общественную государственную собственность, вкладывают в любой спор из-за технических неполадок огромный темперамент, огромную страсть. Это можно видеть каждый день. Возьмите, например, выступление колхозницы, которая приветствовала наш съезд. Эта совершенно бесстрашная, мужественная женщина пришла, рассказала о своих колхозных делах, предъявила свои упреки

советской литературе исключительно смело, прямолинейно. Очень сильные характеры рождаются у нас. Все людские отношения приобретают качество новой силы — силы социализма. Я беру такие отношения, как, например, отношения дружбы. Ведь, конечно, никогда мир не видывал такого содружества, такого коллектива, каким является наша партия; такого содружества, как содружество ударников в бригаде. Мы видим новые формы дружеских отношений между людьми. Только наша страна рождает такие формы коллективных отношений. Но мы не научились еще выражать это глубоко и сильно.

Несомненно, нашей литературе не хватает изображения больших, умных, цельных характеров, которые все в большем и большем количестве выдвигаются рабочими и крестьянами. В изображении современного героя многие из нас еще не освободились от схематизма, то есть от подачи людей не в виде типических характеров в типических обстоятельствах, а в виде каких-то нарочито созданных людей в нарочито созданных обстоятельствах. Особенно присуще это нашей драматургии. Схематизм сильно заедает нашу драматургию, и это справедливо не только в отношении молодняка, но и ряда драматургов, которые считаются у нас лучшими. Во многих пьесах заранее известно, чем они кончатся. Поэтому многие пьесы наши недолго живут.

Дать настоящий характер можно, только исходя из живой жизни. Если исходить только из статей, из книг, из резолюций, то характера дать невозможно. Резолюция сама по себе является конденсацией опыта всей партии, всей страны. Но если мы, не испробовав самой жизни, а просто исходя из резолюции, только приделаем бедняку рыжую бороду («для оживления»), а у кулака уберем толстый живот и припишем ему любовь к детям, этим мы настоящего, жизненного произведения, конечно, не создадим, а создадим подделку под жизнь.

В заключение мне хочется еще сказать, чтобы наша критика, намечая пути нашего дальнейшего развития, не стремилась установить догмы; пусть она больше опирается на писательскую практику и на живую жизнь. Критика должна направлять развитие литературы таким образом, чтобы стимулировать у писателя стремление к расширению тематики, к поискам новых форм.

Взять хотя бы такое замечательное, совершенно правильное положение, которое было высказано Алексеем Максимовичем в его статье «Разговор с молодыми». Характеризуя основное отличие нашего социалистического реализма от реализма старого, Алексей Максимович отметил старый реализм как реализм в большей степени критический, а наш, социалистический реализм — как реализм, утверждающий новую, социалистическую действительность. Это правильно. Но появилось уже немало статей, которые определяют наш социалистический реализм только как реализм героический, как реализм, изображающий героев. Это и верно, но это уже и схематизация, потому что социалистический реализм, утверждая новую, социалистическую действительность, новых героев, в то же время является наиболее критическим из всех реализмов. Он соединяет эту черту критики с утверждением новой, социалистической действительности, новой личности и новых отношений. Нам нужно перестроить весь мир, выкорчевать остатки капитализма и в экономике, и в сознании людей. Нам нужно, наконец, пересмотреть все огромное наследство, которое осталось от прошлого. Это и делает социалистический реализм наиболее критическим и в то же время реализмом, утверждающим действительность и нового героя истории. Не следует догматизировать правильное положение Алексея Максимовича, ибо если свести это положение к догме, то люди начнут писать вещи сусальные. Нужно поменьше догматизировать, побольше опираться на живую практику жизни и самой литературы, чтобы теоретически освещать широкие социалистические перспективы нашего литературного развития.

*1934*

# СЪЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

Уже довольно давно отгремели аплодисменты, которыми аудитория Колонного зала Дома Союзов в Москве приветствовала докладчиков и ораторов на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Однако до сих пор еще и на собраниях и в печати — и не только в нашей стране, но и за рубежом — продолжают обсуждаться отдельные вопросы, поставленные на этом съезде. Объясняется это, в первую очередь, тем, что в съезде советских писателей, как в очень чутком зеркале, отразились некоторые основные черты нового человеческого строя и новой культуры, культуры социалистической. Художественную литературу и искусство вообще можно считать наиболее тонким продуктом культуры. Если хотите, в художественных образах в живой и непосредственной форме отражается вся интеллектуальная, физическая и эмоциональная энергия народа. Искусство и художественная литература выражают как бы «дух народа». Но если в современных капиталистических странах эта отраженная энергия выступает все чаще в форме, изуродованной психоидеологией господствующего класса, то в нашей стране, все более и более освобождающейся от пороков капиталистического общества, художественная литература все больше выступает как литература социалистического народа.

Наиболее умные, передовые представители не только рабочего класса, но и мелкой буржуазии, и даже отдель-

ные представители буржуазной интеллигенции Запада, Востока и Америки, в нашем съезде почувствовали такие моменты, которые показывают, что рабочий класс, трудящиеся нашей страны выступают во всем мире как передовая культурная сила всего трудящегося человечества. Это тем более знаменательно, что наш рабочий класс совершает свою культурную революцию в условиях, сопряженных с такими трудностями, которые не стояли перед буржуазией в период ее культурного вызревания и восхождения. Между культурным вызреванием капитализма и социализма существует очень большая, принципиальная разница. Известно, что буржуазия, как класс экономически мощный, еще в условиях старого феодального общества достигла ведущей роли в культурном отношении, стала ведущей силой. Это справедливо и по отношению к философии, и к науке, и к искусству. Особенно это наглядно видно на такой классической стране буржуазных революций, как Франция. Вспомните французских материалистов, идейно подготовивших Великую французскую революцию, вспомните весь путь развития французского искусства в условиях абсолютизма (Мольер, Бомарше). Это справедливо и в отношении живописи, и вообще во всех областях культуры и идеологии. Таким образом, захват власти буржуазией как бы узаконил то, что уже совершилось в действительности.

После захвата власти буржуазия стала проявлять все свои отвратительные эксплуататорские черты, которые она тщательно скрывала, когда выступала как руководительница всего третьего сословия, и это, конечно, отразилось и на буржуазной философии, и на искусстве. Но еще долгое время она имела соки и силы для того, чтобы двигать культуру человеческого общества вперед. Она совершила промышленную революцию. Она создала великое реалистическое искусство. Вспомните хотя бы могучих французских классиков-реалистов XIX столетия — таких, как Стендаль, Бальзак, Флобер, Золя, Мопассан. В различных отраслях науки, особенно в естествознании, господствовал материализм (правда, уже в значительной степени ползучий). Но уже в период начала загнивания капитализма буржуазия стала утрачивать эти передовые черты своей культуры. На смену материалистической философии приходили последыши субъективного идеализма (типа Штирнера, Ницше). Буржуазное искусство все

более теряло реалистическое содержание и приобретало мистическую оболочку и в конце концов докатилось до того положения маразма, в котором оно находится сейчас.

Культурное развитие рабочего класса стало возможно только после захвата власти. Рабочий класс совершил свою культурную революцию только после того, как он создал для этого необходимые материальные предпосылки. Конечно, отдельные, весьма существенные элементы социалистической культуры рабочий класс начал создавать в условиях капитализма, ибо марксизм-ленинизм, например, — это душа нашей социалистической культуры. Но ведь учение Маркса и Ленина до революции являлось достоянием только авангарда рабочего класса, а не являлось достоянием широчайших масс. Только после захвата власти началась великая культурная революция рабочего класса, охватившая и массы трудящегося крестьянства. Мы имеем за спиной семнадцать лет этой культурной революции, и в то же время мы видим, что мы создали уже невиданные исторические культурные ценности. Предпосылкой к этому явилось то, что мы в нашей стране почти ликвидировали неграмотность, провели всеобщее начальное обучение, а в конце второй пятилетки — мы уверены в том — проведем всеобщее семилетнее обучение. Вся огромная система политико-просветительной работы нашей партии и советской власти, вся наша общественная жизнь, вовлекшая в свое русло не только широчайшие массы трудящихся великорусов, но и все ранее угнетенные национальности и положившая конец общественному неравенству мужчины и женщины, — эта общественная деятельность наша целиком перевернула весь облик нашего народа. Народ наш все больше становится культурным, очень скоро он будет целиком образованным, интеллигентным народом. Это несомненно так. На этой основе растут и развиваются наиболее тонкие продукты культуры — искусство, живопись, театр, кино, художественная литература. И вот этой противоположностью — этим наглядным ростом социалистической культуры у нас и падением буржуазной культуры за рубежом — объясняется то необычайное внимание, с которым отнеслись люди к съезду советских писателей не только у нас, но и за границей.

Совсем недавно вышел в русском переводе роман реакционного французского романиста Селина под названием «Путешествие на край ночи». Эта книга представ-

ляет собой не что иное, как волчий вой интеллигента-одиночки в условиях капитализма. Книга Селина рисует тупик, в который пришла буржуазная культура. Эту книгу породили отчаяние и предельное духовное опустошение. Селин не в состоянии проломить скорлупу буржуазного мышления и понять, что выход из тупика несет рабочий класс, а в то же время он видит, что в самом капитализме никаких моральных сил, на которые можно было бы опереться, нет. Человек пишет: «Я не могу больше верить тому, что люди говорят и думают, надо бояться только людей, одних только их, всегда...» Человек вопит: «Замолкла в нас музыка, под которую плясала жизнь, вот и все. Вся молодость умерла где-то там, в тишине истины. И куда идти, — спрашиваю я вас, — когда нет уже при себе необходимой дозы безумия? Истина — это бесконечная предсмертная агония. Истина этого мира — смерть. Нужно выбирать: умереть или врать...»

Книга эта античеловечна.

Наша культура выступает под знаменем гуманизма.

В Англии один слабоумный издатель выпустил анкету по вопросу о... «рабской психологии русского народа». Вот что ответил на это Бернард Шоу: «Если в других странах населению официально навязывают ту или иную психологию, то в России официальные круги выступают против рабской и кулацкой психологии, тщательно воспитывая детей в духе коммунизма. Через тридцать лет моральное превосходство России будет так велико, что капиталистические государства покажутся по сравнению с нею гнездами бандитов, сговорившихся друг с другом в целях ограбления бедняков...»

Дыхание этого нового духа, новой, социалистической культуры ощущают наиболее передовые представители западноевропейской и американской интеллигенции. Именно это и дает право говорить, что наш рабочий класс, трудящиеся, интеллигенция нашей страны выступают в мировом масштабе как передовая сила всего прогрессивного человечества.

Что представляют собой, например, наши современные крупные социалистические предприятия? Не говоря уже о том, что лучшие из них по технике не уступают теперь наиболее крупным капиталистическим предприятиям, они являются и очагами новой культуры. Возьмите, например, такой завод, как «Шарикоподшипник» в Москве.

Пролетариат является хозяином этого предприятия, и само предприятие превратилось в огромную культурно-воспитательную силу. На митинге в Париже выступал рабочий завода Ситроен. Он говорил: «Мы страдаем от экономического и культурного гнета буржуазии. Буржуазия отказывает нам в культуре. Мы получаем самое примитивное воспитание, в той мере, в какой это нужно, чтобы служить капитализму». И, обращаясь к французским писателям, он добавляет: «Мы призываем вас описывать нашу нужду и нашу борьбу. Мы желаем учиться и знать, ибо пример Советского Союза показывает, что мы, пролетарии, призваны стать правящим классом».

И вот, если мы возьмем такое предприятие, как завод «Шарикоподшипник», то мы увидим, что на этом заводе, помимо обычных для наших предприятий учебных учреждений, как школа ФЗУ, фабрично-заводская семилетка, имеется свой коммунистический вуз, свой политехникум, отделение Плановой академии, курсы по подготовке в Институт красной профессуры. Добавьте сюда низовую сеть политико-воспитательной работы, добавьте сюда свой театр (актеры — рабочие без отрыва от производства), свое кино, свой литературный кружок, печатную газету, хоровой кружок, музыкальные (струнный и духовой) кружки, кружок ИЗО. В конечном счете, рабочие у себя на предприятии охвачены почти всеми видами культурной деятельности. Если подсчитать количество людей, которые на самом предприятии получают образование без отрыва от производства, то получится две с половиной тысячи человек. А ведь еще какое число рабочих учится на вечерних рабфаках, вузах вне производства! Вот вам лицо современного предприятия. Чему же удивляться, что на этой основе возникает новый тип, социалистический тип культуры?

На писательском съезде при обсуждении вопросов художественной литературы стало совершенно ясно, что художественная литература несет на себе почти все те основные черты, которые присущи нашей социалистической культуре в целом.

Прежде всего съезд показал, что основные писательские силы нашей страны (не только выходцы из рабочего класса, из крестьянства, но и представители старой интеллигенции) искренне встали под красное знамя социализма. Наша советская литература есть литература рево-

люционная. Мы еще бесклассового общества не построили. Наша литература, являясь литературой социалистической, несет в себе дух нашей партии, дух непримиримой борьбы против сил старого мира. Надо сказать, что это качество нашей художественной литературы произвело огромное впечатление на многих писателей, приехавших к нам из-за границы, писателей, ранее колебавшихся. Безвыходность собственного положения в условиях капитализма поневоле заставила их искать внутри своих стран силу, которая может сбросить проклятый строй капитализма. И когда они увидели, что искусство и литература могут быть применены не только как средство эстетического наслаждения, но и как оружие в борьбе, это произвело на них незабываемое впечатление.

Я вам процитирую высказывание такого немецкого писателя, как Бальдер Ольден: «...Я, всегдашний демократ, пацифист, ненавистник всякого насилия, именно в эту поездку понял, что ваш путь, путь большевиков, — это единственно правильный путь, и на этом пути я — верный ваш партизан, который с вами пойдет в огонь и в воду». С еще большей силой сформулировал эту же мысль молодой американский писатель Бен Филд: «Съезд вытравил из моей души ядовитое представление, будто за литературную деятельность надо извиняться, раз миру предстоит тур войн и революций. Вместо этого я узнал, что литература может быть одним из самых важных видов оружия в борьбе. Я понял, что как пулеметчик должен знать все части, скрепы и водяную рубашку своего оружия, так и писатель должен в совершенстве знать технику своего ремесла. Из докладов советских писателей и ознакомления с их жизнью я понял, что истинно революционный писатель должен быть обнаженно честным, как штык, что его труд и даже его тело должны быть отданы в распоряжение масс в последней титанической борьбе за то, чтобы земля стала пригодным для жизни людей обиталищем...»

Такова одна из основных черт нашей художественной литературы.

Вторая ее черта. На съезде с необычайной силой обнаружился подлинно массовый характер нашей художественной литературы. Да иначе и быть не может, потому что сейчас главным потребителем художественной литературы стали рабочий класс и колхозное крестьянство.

Я не буду приводить много цифр, а приведу только данные Бюро экономики России при Бирмингамском университете. Эти данные были опубликованы в английском журнале «Книготорговец». В 1931 году количество названий книг, вышедших в нашей стране, выражалось в цифре 53 470. В 1932 году в одной РСФСР было издано 35 100 названий. «Есть основание утверждать, — пишет журнал, — что эти данные превосходят общее число названий, изданных за этот год в США, Франции и Великобритании. Это же, по-видимому, верно и в отношении 1933 года». Теперь присмотримся к тиражам. В 1931 году тираж произведений Адама Мицкевича, изданных в панской Польше, выразился в 3 тысячах экземпляров, — этот тираж еще не разошелся. Тираж повести Горького «Мать» в нашей стране — 8 миллионов. Книга все время переиздается и так быстро расхватывается, что купить ее нигде нельзя. Книга Шолохова «Тихий Дон», изданная в 1927 году, в настоящий момент имеет тираж свыше трех с половиной миллионов, и купить ее нигде нельзя. Роман Новикова-Прибоя «Цусима» вышел два года тому назад, сейчас тираж превысил 1750 тысяч экземпляров, — купить нигде нельзя. В самом деле, если проедешь через нашу страну из края в край и попробуешь где-нибудь в киоске приобрести художественную книгу, то убедишься, что ее приобрести невозможно, ее нет. Нет ее потому, что культурные потребности нашей страны очень сильно возросли. Вот это и является показателем того, что потребителем книги у нас действительно становится массовый потребитель. Стало быть, дело литературы становится подлинно народным делом. На самом съезде с необычайной силой проявились огромная симпатия и любовь к художественной литературе со стороны миллионных масс трудящихся. Многие из вас не знают, что в одной Москве еще за две недели до съезда было от рабочих фабрик и заводов до 15 тысяч заявок на гостевые места, а к самому съезду всякий счет этим заявкам прекратили — так их было много.

С утра до вечера Дом Союзов в Москве был осажден толпой рабочих, которые хотели попасть на съезд. На съезде выступали различные делегации: от лучших ударников Донбасса выступал Изотов, от лучших ударников железных дорог, от ударников Тулы, от лучших ударников колхозов... Это зрелище рабочих и крестьянских делегаций производило такое впечатление на иностранных

писателей, что некоторые из них не могли удержаться от слез. Почти все они отмечают связь нашего искусства с народом, с широкими массами, как одно из самых потрясающих явлений, какое им когда-либо приходилось видеть. Вот слова французского критика Февилля: «Съезд советских писателей показал, почему советская литература так превосходит литературу буржуазную. Это происходит потому, что она отражает героическую жизнь масс, потому, что она читается массами, потому, что писатель не смотрит на себя как на жреца искусства, а выступает бок о бок с рабочим, строящим социализм...» Вот слова чешского писателя Незвала на митинге в Праге: «Вследствие существующего в капиталистических странах социального неравенства большинство читателей лишены возможности пользоваться лучшими произведениями литературы и изобразительного искусства. Мы убедились, что лишь социалистическое общество может дать искусству широкий круг культурных читателей». Вот слова американского писателя Бена Филда: «Первый Всесоюзный съезд советских писателей останется одним из больших событий нашего времени, событием, в котором не только принимало участие в качестве «актеров» 500 «звезд», но в круг действия которого вовлечен был стосемидесятимиллионный народ». Такова вторая отличительная черта нашей художественной литературы.

Третья ее черта. Съезд показал, что наша советская литература по самому существу своему является литературой интернациональной. В то же время она развивается во всем многообразии национальных форм. Огромное влияние оказывает она на передовых писателей за рубежом. Мы знаем, что многие крупнейшие писатели Франции, Германии, Америки, Китая являются друзьями нашей страны. Наша художественная литература начинает оказывать на них, а особенно на подрастающие кадры революционных писателей, все большее идейное и художественное влияние. Несомненно то, что молодая германская революционная литература находится под большим воздействием нашей советской литературы.

С другой стороны, наш съезд показал, какой огромный культурный переворот произошел в среде даже самых в прошлом отсталых национальностей нашего Союза. В единении всех национальностей СССР на съезде с какой-то особенной силой сказался интернациональный характер

советской художественной литературы. На съезде присутствовали литераторы от пятидесяти двух национальностей нашего Союза. Съезд объединил представителей наиболее культурных народов, таких, как русские, украинцы, белорусы, грузины, и в то же время представителей народов, ранее не имевших письменности, таких, как башкиры. чуваши, мордвины, таких, как народности Севера или Дагестана. На первый взгляд странно звучит, что на съезде было несколько человек неграмотных писателей. Но в этом ничего смешного нет, потому что среди народов Севера и некоторых кавказских народов существуют народные певцы, которые творят свои художественные произведения устно. К ним принадлежит крупнейший дагестанский поэт Сулейман Стальский. Недаром испанские писатели Р. Альберти и М.-Т. Леон, уезжая из нашей страны, писали в «Правде»: «И, пожалуй, наибольший восторг наш вызван зрелищем изумительного культурного роста ранее отсталых республик и областей...»

Многие писатели других национальностей еще не так широко известны русским читателям, но они являются писателями не меньшими по своему уровню, культурному и художественному, чем многие русские или украинские писатели. Возьмите такого старого таджикского поэта, как Айни, как крупнейшие белорусские поэты Янка Купала и Якуб Колас, как грузинский поэт Тициан Табидзе, как еврейский поэт Перец Маркиш и многие другие. Их творчество развивается в своих национальных формах. Несомненно, это свидетельствует об огромном интернациональном значении нашей литературы. Наконец, об интернациональном характере нашей литературы свидетельствует ее тематика. Мы понимаем, что тема социалистического строительства сама по себе является международной темой, но, кроме того, еще никогда в старой русской литературе так много не писалось о жизни других стран, а тем более о проблемах, стоящих перед трудящимися за рубежом. Наша критика не умеет рекомендовать книги. В нашей критической литературе всегда на виду две-три прославленные книги, а многие художественные книги неизвестны широкому читателю. К их числу относятся и многие книги, которые так или иначе затрагивают международные темы. Вот некоторые из них: Кнехт, «Страна на замке» — о фашизме в Финляндии; Рубинштейн, «Повесть о сорока семи нижних чинах» — о япон-

ской армии; «Подвиг» Лапина — о японской армии, «Вступление» Германа, «Человек меняет кожу» Ясенского, «Китайские новеллы» Эрберга, книги Эренбурга, «Могила неизвестного солдата» Лидина, «Дальневосточные рассказы» Лапина и Хацревина, «Похищение Европы» Федина и т. д. Как видите, наша литература, как никакая другая, интересуется жизнью трудящихся в других странах. Все это свидетельствует о том, что наша литература является действительно *интернациональной* литературой, развивающейся в многонациональных формах. Такова третья черта нашей художественной литературы. Как видите, все это черты, характеризующие новый тип культуры — культуры социалистической.

Теперь я перейду к последнему большому разделу моего доклада, который должен будет осветить некоторые творческие проблемы художественной литературы. Вы знаете, что большинство дискуссий на съезде по вопросам драматургии, поэзии, прозы велось вокруг проблемы социалистического реализма. Устав Союза советских писателей говорит о том, что основным методом нашей художественной литературы и критики является метод социалистического реализма. Что это значит? Прежде всего, по самому названию следует, что наш метод — метод *реалистический*, то есть наши художники ставят своей задачей писать правдиво. Но разве крупнейшие художники буржуазии и дворянства, лучшие их представители, не стремились в своем творчестве говорить правду о жизни? Очевидно, та правда, которую должен сказать социалистический реализм, чем-то отличается от их правды? Это несомненно так. Здесь, прежде всего, надо остановиться на проблеме старого культурного наследства.

Всем известны статьи Ленина, в которых он говорит, что все лучшее, доставшееся нам в наследство от старого строя, мы должны освоить. В частности, мы должны освоить и критически пересмотреть все литературное наследство. В особенности многое могут дать нам представители реалистического искусства капиталистического и феодального общества. Но здесь сразу встает вопрос: кого же из писателей прошлого мы можем считать реалистами? Старые профессора литературы руководствовались чисто формальными, внешними, случайными признаками; литературных школ было много, терминология была очень разная. Скажем, под романтиком понимался такой художник,

который уделяет больше внимания чувствам людей и сам пишет в приподнятых чувствах. В других случаях романтиком считался художник, который привносил в свое творчество элементы фантазии. Под романтиком понимался художник, черпающий свои образы из героического прошлого. Наконец, романтиком считался такой художник, который бросает взгляд в будущее и создает утопические произведения. Реалистами частенько считались только те художники, которые в своем творчестве, в своих философских обобщениях исходили из реального быта, опирались на бытовые детали. Такие художники, как Толстой, Тургенев, Бальзак, Флобер, по самой структуре образов своих произведений не только жизненно правдивы, но жизнеподобны, потому что они в своих философских, художественных обобщениях исходят непосредственно от быта, орудуют бытовой деталью. По этому бытовому признаку частенько и определялся в прошлом реализм. Конечно, самым высоким и совершенным продуктом старого критического реализма является реализм XIX века, и он наиболее способен нас обогатить.

Но, исходя из того, что наш основной признак реализма — *правда действительности,* исходя из этого признака, великими реалистами прошлого мы считаем всех художников, *которые могли, при всей своей классовой ограниченности, приблизиться максимально к объективному познанию действительности, которые смогли в наибольшей степени вскрыть существенные стороны этой действительности и выдвинуть прогрессивные идеалы, независимо от того, в каких формах они это делали.* С этой точки зрения, для нас реалистами являются не только Толстой, Тургенев, Стендаль, Флобер, Пушкин. Для нас реалистами являются, например, художники Древней Греции, хотя они изображали богов. Но эти боги выступают в том же физическом обличье, они так же воюют, и трудятся, и любят, и даже пьянствуют, как и породившие их люди. Великим реалистом прошлого является и автор «Божественной Комедии» Данте, хотя его герои попадали и в ад, и в рай, и в чистилище. Но в этой «Комедии» —в религиозной оболочке, с необычайной силой и правдивостью показана действительная борьба общественных сил того времени. Данте был поэт политический. Он презирал нейтральных в борьбе. Когда Вергилий ведет его в ад и они видят у врат ада жалкую кучку людей, Вергилий говорит

ему: «Взгляни и пройди мимо!» Оказывается, это толпятся обыватели, нейтральные люди в политической борьбе. К ним у Данте такое презрение, что он считает их даже недостойными ада. Как видите, мы можем рассматривать и Данте как реалиста. Я считаю реалистом и такого сатирика, как Свифт. Его «Путешествие Гулливера» можно считать реалистическим произведением, потому что там в фантастической оболочке вскрыты с предельной силой и правдивостью многие действительные стороны жизни Англии того времени. В частности, если кто-нибудь вздумает перечитать ту часть приключений Гулливера, где Гулливер попадает в страну лапутян, он увидит, что эта часть книги является памфлетом на известную категорию тогдашних ученых. Великим реалистом прошлого мы можем считать также Сервантеса, хотя его «Дон-Кихот» сражался с мельницами и претерпевал целый ряд необычайных приключений. Но в его произведении высмеяны последыши феодального рыцарства с такой силой и глубиной проникновения, в образе Дон-Кихота вскрылись такие стороны человеческого характера, которые в различных интерпретациях так или иначе появляются и до сих пор. Великим реалистом прошлого был, разумеется, Шекспир, хотя в его произведениях появлялись привидения и тени. Но эти привески не мешали ему передавать с необычайной силой борьбу человеческих страстей, которые в новых условиях, в различных классовых формах проявляют себя и до сих пор. Конечно, это можно сказать и по отношению ко многим другим художникам — таким, как Гете, как Диккенс.

Вы видите отсюда, что почти все величайшее из того, что было создано в прошлом, — оно в основе своей было *реалистично.* И это — наше наследство. Наш реализм учится, главным образом, у реализма прошлого, хотя и не только у него. Но наш реализм в корне отличен от реализма прошлого. Когда мы говорим об отличии, обычно наталкиваемся на такую мысль: есть ли у нас такие же (или даже бóльшие) гении, как только что перечисленные? Конечно, у нас таких гениев нет. Есть пока что только один, равный им,— Горький.

Но ведь буржуазия создавала своих гениев столетиями. Однако еще Стендаль говорил, что гении всегда живут в среде народа — как искры в кремне, нужно только стечение обстоятельств, чтобы вызвать их к жизни. Эти обстоятельства «случились», и гении наши придут.

Наши писатели — это представители трудящихся во главе с рабочим классом, который пришел к власти не для того, чтобы утвердить какие-нибудь новые формы эксплуатации, а для того, чтобы ликвидировать всякую эксплуатацию. В этом смысле *только* мы в состоянии сказать всю правду о жизни до конца. Буржуазному писателю сказать всю правду было очень трудно, потому что для этого ему нужно было отказаться от самого себя, а пролетарскому художнику сказать правду — это значит выразить самого себя. *Правда* — это не только внешнее сходство с жизнью. Нет, нужно взять самые основные, самые глубокие тенденции развития действительности, видеть, что им мешает, но и видеть далеко вперед, — тогда это будет подлинная правда, и в этом отличие нашего социалистического реализма от старого. Наш реализм должен, обязан видеть *завтрашний* день. Величайшая беда даже такого гения, как Толстой, состояла в том, что лучших представителей самого революционного класса он не мог изобразить в своем творчестве, так как они были недоступны ему, а между тем в них был олицетворен завтрашний день истории человеческого общества. А наш социалистический реализм в состоянии заглядывать далеко вперед. Однако он не утопичен. Нет, наши художники должны по отдельным чертам будущего, *воплощенным* в нашей реальной действительности, представить себе, как это будет выглядеть спустя двадцать — тридцать — пятьдесят лет. В этом отношении наш реалист в то же время должен быть романтиком, мечтателем. Но величайшими мечтателями были и есть все великие революционеры рабочего класса, несмотря на то, что они в то же время обладали и обладают величайшей трезвостью.

Вспомните, например, как вдохновенно применил Ленин в своей книге «Что делать?» высказывания Писарева о мечтаниях!

*Одной из важнейших черт социалистического реализма является способность мечтать таким образом, как об этом говорит Ленин.* К сожалению, по отношению к данному этапу нашего литературного движения, таких мечтаний нашей советской художественной литературе еще очень не хватает.

Существенной чертой социалистического реализма является и новая тематика нашей художественной литературы. Сейчас произошел такой огромный исторический

сдвиг, при котором трудящийся народ, являющийся сейчас главным потребителем литературы, становится и героем ее. Передовой рабочий, колхозник — строители социалистического общества, коммунист, большевик — как передовой представитель трудящихся, красноармеец, женщина-труженица все чаще выходят в ряды первых героев и героинь нашей советской художественной литературы. Но мы еще только в начале этого пути, еще очень, очень многое предстоит нам показать, отобразить. В нашей стране созданы десятки и сотни книг, охватывающих самые разнообразные области нашей деятельности и наших интересов. Создаются большие исторические романы. У нас есть обширная литература, посвященная империалистической и гражданской войне, восстановительному периоду, реконструктивному периоду и в городе и в деревне. Есть литература о перестройке интеллигенции, о юношестве, о детях, о том, как ранее отсталые так называемые «окраины» России превращаются в свободные культурные национальные республики.

Но, конечно, далеко не все стороны жизни и далеко не с достаточной полнотой и глубиной отражены нашими советскими художниками. Ведь мы стали хозяевами всего мира, унаследовали все богатства прошлого, все, что создано было с древних времен и по наши дни. Все это мы можем и должны использовать. Запрещенных, невозможных тем для нас нет. Мы можем писать и о великих народных движениях, и о жизни домашней работницы. Можем писать о борьбе за освобождение колониальных рабов и о подъеме в стратосферу. Писать о наших достижениях и о наших трудностях и недостатках. Все богатство человеческих чувств, мыслей и переживаний, связанных с борьбой, любовью, рождением, смертью, — обо всем этом вправе и должен писать наш художник.

Большая проблема, связанная с вопросом о социалистическом реализме, — это проблема содержания и формы. Ведь надо не только овладеть всем богатством нового содержания, но надо воплотить его в должной художественной форме. Этот вопрос мало разработан нашей марксистской эстетикой. Здесь мы поневоле вынуждены иногда пробавляться общими местами, что содержание, дескать, определяет форму, а форма оформляет содержание. А кто хочет выразиться «понаучнее», тот говорит, что, дескать, «форма и содержание находятся в диалектическом

взаимоотношении» или «являются выражением единства субъекта и объекта в произведении». По этому поводу покойный Маяковский шутил: «А что делать, когда и субъект и объект дрянь?»

Разбирая вопросы формы, нельзя обойти, прежде всего, вопрос о языке, потому что основным строительным материалом, из которого создается художественное произведение, является слово. С этой точки зрения, выступления Горького о языке дали больше, чем многие труды наших критиков, потому что, несомненно, все развитие нашей социалистической литературы идет в том направлении, чтобы достичь наибольшей простоты, точности и ясности в языке.

Ведь какой точностью, ясностью, простотой и в то же время вдохновенной силой отличается речь Ленина, Сталина, Кирова, Калинина! В этом отражается стиль эпохи — в этой необычайной правдивости, точности, ясности, простоте, которыми отличается речь лучших большевиков. Этой простоты никогда не найдешь в речах буржуазных политиков и мелкобуржуазных фразеров. Это — особенность нового стиля, стиля простоты, доступной миллионам. Этот язык не мешает крупнейшим людям нашей партии выражать самые сложные философские понятия без всякого упрощения, без каких бы то ни было элементов сюсюкания, приспособления к отсталым. Мы прекрасно понимаем, что надо одновременно подтягивать отсталые слои, двигать их вперед.

Перейдем к другому элементу формы — к способу образного выражения. Ведь искусство потому и искусство, что оно выражает идеи в образной форме. Стало быть, самая структура образа — это тоже проблема формы, хотя форма и содержание, разумеется, не могут быть оторваны друг от друга. Если сейчас присмотреться не только к нашей художественной литературе, но и к нашему театру, кино, живописи, то можно наметить какие-то общие линии, свойственные тем или иным отрядам во всех областях искусства. Самая большая, *главная* линия сейчас и в нашей литературе, и во всем искусстве — это та линия в социалистическом реализме, которая достигает обобщений через бытовые детали, дает типичные характеры в типичных обстоятельствах. Это закономерно, она, очевидно, и будет главной. Если вы читаете Шолохова, Фадеева, Малышкина, Павленко, Федина, то, при всех их индиви-

дуальных различиях, вы видите, что каждый из этих художников старается вас перенести в действительную бытовую обстановку изображаемых людей. Эта линия главенствует сейчас и в наших театрах, и в живописи, и это, повторяю, совершенно закономерно.

Другая линия в искусстве — это линия, которую можно назвать линией «условностей». Это стремление передать содержание, избегая бытовых подробностей. Чтобы это было понятнее, я приведу пример китайского театра, в котором условность является господствующей формой.

Посмотрите любую постановку вашего китайского ТРАМа. К примеру, если по тексту значится, что девушка приходит к своему отцу в тюрьму, то необязателен на сцене макет тюрьмы, а посредине сцены ставится стул, и когда девушка подходит к этому стулу, все знают, что она подошла к воротам тюрьмы. Девушка обойдет вокруг этого стула, а в это время на стул сядет ее мать, — это значит, что девушка пришла в камеру матери. И это ни у кого не вызывает улыбки, потому что зритель привык к этой условности. В старом китайском театре происходит, к примеру, сражение рыцарей. Рыцари держат в руках длинные палочки с волосяными кисточками на концах, — это означает, что рыцари сражаются на лошадях. Во время боя рыцари делают всевозможные прыжки, и это не вызывает у зрителя никакой улыбки, зритель переживает это всерьез, потому что он привык к этой условности, она для него является выражением действительности. Я не считаю эту форму совершенной, но было бы странно, если бы многомиллионный народ, использующий эту форму в течение многих и многих столетий, не выражал бы с ее помощью правду жизни и человеческие характеры. Надо сказать, что искусство всех народов в своем развитии выработало самые разнообразные виды условностей, и было бы неправильным сказать, что социалистический реализм не вправе их использовать. В нашем искусстве тоже есть эта линия условности. Иногда ее используют формалисты, и она принимает чрезвычайно уродливые формы. Например, в прошлом художник Татлин вместо подлинного скульптурного изображения — давал его железный каркас. Это уже не условность, а выкрутасничество, — собственно говоря, уже не искусство. Театр Мейерхольда, к сожалению, тоже частенько доводит условность до трюкачества, выхолащивая живую жизнь. Но

в театре Мейерхольда есть постановки, которые при условности формы достигают реалистического звучания. Наибольших реалистических побед достиг в условной форме Маяковский, нередко прибегавший к ней в своих стихах.

Но есть еще *третья* линия в области формы, которая в советском искусстве тоже нашла пока что лучшее воплощение в поэзии Маяковского и которая (конечно, в ином виде) характеризовала творчество крупных гениев старой литературы. Это форма, я бы сказал, синтетического монументального реализма. К таким относится, например, произведение Гете «Фауст». Это произведение лишено бытовых подробностей, в то же время в нем нет оскопления жизни, потому что в этом произведении философская идея выступает во плоти и крови (если говорить о первой части «Фауста»), это произведение очень конденсированное. Монументально-синтетическим по форме был Шекспир, который мог вмещать в драме великую мысль и напряженную борьбу страстей. Эта форма наибольшее воплощение нашла в музыке. Нам необходимы сейчас поэтические произведения, которые бы всю нашу борьбу с ее радостями и горестями передали бы так монументально и цельно, как симфонии Бетховена. Как же иначе, как не таким способом, можно, например, в едином поэтическом произведении изобразить величайшую борьбу, которая происходит и с еще большей силой разразится на берегах Тихого океана, — борьбу китайского и корейского народов за свое освобождение от ига империализма, создание нашего великого форпоста социализма на берегах Тихого океана, невиданный социалистический переворот, который совершился на русском Дальнем Востоке, с этим размахом индустриализации, освоением Арктики и т. д. и т. п.

Вот масштаб! Сотни миллионов людей на берегах Тихого океана творят величайшие в мире дела, накануне величайших столкновений. Попробуйте это отразить в одном произведении! Для этого нужна *новая монументальная, синтетическая форма.*

На наших глазах рушатся в нашей стране противоречия капитализма, которые искажали, уродовали жизнь миллионов людей сотни и сотни лет. Нанесен решающий удар последним эксплуататорским классам. Скоро трудящийся народ нашей страны забудет об эксплуатации человека человеком.

Ликвидируются противоречия между городом и деревней, когда все лучшее и в технике и в культуре сосредоточивалось в городах, а в деревню бросались охвостья культуры, деревня погрязала в нищете, в пьянстве, идиотизме. Сейчас техника и культура мощным потоком хлынули в деревню. Безвозвратно рухнули национальные противоречия, когда экономически более сильные и зрелые народы эксплуатировали, подавляли, порабощали другие, менее сильные. СССР установил братство всех народов. Ликвидируется на деле общественное неравенство мужчин и женщин. Многомиллионные массы трудящихся женщин выходят на широкую дорогу культурной жизни. Постепенно будем изживать и противоречие между умственным и физическим трудом. Весь путь культурного развития страны говорит о том, что к этому дело идет. Наконец, будут рушиться по мере развертывания социалистического общества в общество коммунистическое все противоречия, которые созданы современным разделением труда. Искусство и литература не будут делом одной специальности, а люди всех специальностей между прочим будут заниматься и этим прекрасным видом творческой человеческой деятельности.

Мы присутствуем при зарождении того будущего великого искусства, которое будет не чем иным, как социалистическим искусством всего освобожденного человечества!

*1934*

# В РОДНОМ КРАЮ

Опыт показал, что писателю трудно плодотворно работать, живя преимущественно в Москве. И это, конечно, не потому, что в Москве не делают больших дел. В Москве творят великие дела, но обстановка литературной среды, общественные и литературные обязанности, заседательская суета, — все это отнимает невероятно много времени. Коллективные поездки писателей на стройки, в колхозы редко оправдывают себя. Такой образ жизни, какой ведет М. Шолохов, которого я высоко ценю, как писателя, наиболее, по моему мнению, оправдан. Шолохов не только работает в тесной близости с людьми, о которых пишет, — он живет их интересами, и его книги о них совершенно органически связаны с его и их жизнью.

Оглядываясь на двенадцать лет своей литературной работы, я убедился, что мною сделано мало, что — как это ни странно звучит, — когда я был на партийной работе, оставалось для писательской работы больше времени, чем в Москве. Придя к убеждению о необходимости переменить обстановку, я решил уехать на Дальний Восток.

Дальневосточный край — почти моя родина. Здесь находится село, в котором я вырос, здесь я прошел школу партизанской войны, вступил в партию, оформился как большевик. Здесь живые люди — герои моего романа, колхозники, партизаны, которые мне известны, судьбу которых я могу проследить.

Опыт моей поездки на Дальний Восток оказался удачным. Я побывал в ряде крупнейших в крае строек, в пре-

красном юном городе Комсомольске, в растущих колхозах. Я собрал много материала, получил массу новых, больших тем.

Мне удалось с перерывом в течение трех месяцев написать целую книгу, третью часть романа «Последний из удэге». Эту работу я уже отослал в редакцию журнала «Красная новь». Всего в романе «Последний из удэге» предусмотрено шесть частей, из них последняя часть должна говорить о современности.

Дальневосточный край колоссально вырос. Я помню его, когда он был еще далекой, забытой окраиной. В глухом селе Чугуевке, в ста тридцати километрах от железной дороги, где я вырос, у подножия хребтов Сихотэ-Алинь — сердца Уссурийской области — были отвратительные дороги, не было телеграфа и телефона, месяцами не было связи с внешним миром. Грубо и свирепо правил жизнью чугуевцев пристав, царил невероятный произвол. Кулаки-стодесятинщы зверски и безнаказанно эксплуатировали деревенскую бедноту, особенно китайцев, корейцев, удэгейцев и гольдов. Впоследствии село Чугуевка прославилось как колыбель партизанского движения Уссурийской области. Теперь Чугуевка — районный центр с телеграфом и телефонами. Там есть МТС, строится школа-девятилетка, ведется дорожное строительство. Чугуевка вырастила замечательных людей, колхозников-ударников. Ряд крестьян, ранее безграмотных, сейчас руководит колхозами.

Мне пришлось проделать путь по старым партизанским тропам. Я прошел шестьсот километров и увидел, как тайга изменилась. Раньше трудно было встретить в таежных дебрях живого человека, сейчас часто попадаются колхозники, охотники, экспедиции. То мичуринцы ищут в хребтах уссурийскую грушу и яблоню, то партия геологов и строителей изыскивает новые трассы, то выросли новые леспромхозы, то дикие реки, обузданные новыми хозяевами, несут покорно сплавной лес. Но что поистине изумительно, — это исключительные темпы промышленного строительства ДВК.

Теперь не дебрями Уссурийского края знаменит наш Дальневосточный край, он знаменит городом юности Комсомольском, его гигантами-заводами, выросшими в дикой тайге. Знаменит ДВК своими охинскими нефтеносными вышками, перспективами, которые дают разработки

буреинских хинганских руд. Знаменит превращением захудалого провинциального города, как Никольск-Уссурийск, в город имени Ворошилова, с огромным железнодорожным узлом, мощным сахарным заводом, крупнейшим в мире Масложиркомбинатом. Знаменит огромным колымским строительством, являющимся крупным шагом к окончательному освоению дальнего Севера.

Совершенно необычное впечатление оставляет работа, проводимая среди нацменов. Дикие народности совершенно меняют свой облик. На краевом съезде Советов ко мне подошли два делегата народа удэге не в своих фантастических национальных одеждах, а в европейских костюмах. Один из них — председатель сельсовета, другой — руководитель колхоза. Председатель держал в руке мою книгу «Последний из удэге». Он сказал с улыбкой:

— Я собираюсь почитать, что пишете вы о прошлой жизни нашего народа.

Сейчас редко в селе, в деревне не встретишь школы. Правда, они заставляют желать много лучшего — не хватает хороших педагогов и мало учебников. Но в крае все же идет колоссальная работа по воспитанию грамотного поколения всех национальностей. Что касается школ в городах, то ДВК имеет отдельные образцы прекрасных школ. Я посетил во Владивостоке девятую образцовую школу имени М. В. Сибирцевой. Я с особенным чувством осмотрел эту школу. С фамилией Сибирцевых связана целая эпоха борьбы за советский ДВК. Сама Мария Владимировна Сибирцева была в свое время педагогом, большевичкой. Она — мать двух сыновей-героев. Одного из них, Всеволода, сожгли вместе с Лазо в паровозной топке японцы, другой застрелился, чтобы не сдаться белым в боях под Хабаровском.

Я решил не покидать родной прекрасный край, остаться в ДВК, в Москву наезжать изредка. Сейчас я работаю над дальневосточными рассказами, над четвертой книгой «Последний из удэге». Предполагаю в ближайшее время написать повесть для сборника к двадцатилетию Октября, повесть о героических частях ОКДВА. В моем плане намечен полет на самолете на Камчатку, где пробуду месяц, затем думаю побывать в Артеме, Сучане, в удэгейских колхозах, на Спасском цементном заводе, в городе Комсомольске, о котором надеюсь написать большой роман.

*1935*

## ДРУГ И УЧИТЕЛЬ ТРУДЯЩИХСЯ

Ушел могучий человек, друг и учитель трудящегося человечества. Ушел, оставив после себя целый мир, созданный им, и, должно быть, еще больший мир унеся с собой. В творениях его воплотилась история жизни различных классов русского общества, по крайней мере, трех-четырех дореволюционных десятилетий. Но ярче и дольше всех и в новые, счастливые века будет жить воплощенная им в живых образах великая дума миллионов угнетенных людей о правде, о счастье, о величии и достоинстве человека и человеческого труда.

Даже в физическом облике его было много от глубоких и широчайших трудовых низов с их борьбой, страданиями, мечтами. Нам, современникам его последнего мощного расцвета, уже никогда не забыть ни этих могучих рук, принявших на себя так много труда, никогда не знавших устали, ни этого, словно высеченного из грубого камня, неповторимого лица с ясными глазами гения и мужественными морщинами солдата.

Он сражался за исконную думу-страсть трудящегося народа почти полста сознательных лет и все не старел. И не было бы износа великому духу его, если бы не свалил его недуг.

Он умер тогда, когда на родной земле, столько раз исхоженной его большими стопами, земле, воспетой им, осуществилась наконец эта великая дума-страсть трудя-

щегося народа. Он ушел с победой, взяв от жизни своего народа полной горстью и воздав ему всей мерой самого себя. Но можно не сомневаться, что планы этого неутомимого духа превышали даже то великое, что он создал. И этого уже никто не осуществит так, как он.

Склоним же наши боевые знамена перед великим рабочим человеком, Алексеем Максимовичем, и перед его бессмертным художественным гением! Все силы ума и души нашей положим на то, чтобы всем коллективом восполнить эту тяжелую потерю.

*1936*

# ВЕЛИКИЙ РАБОЧИЙ ЧЕЛОВЕК

На одном траурном митинге выступала т. Сахарова — старый член партии, старая работница. Она рассказывала, как в дни ее молодости, до революции, она и ее товарищи уже хорошо знали произведения Горького. «Мы любили Горького не только за его прекрасные произведения той поры, но и за то, что мы знали о нем, — говорила она, — за то, что он бродил по стране, работал грузчиком на Волге, работал булочником, крендельщиком. Мы считали его своим».

Действительно, Горького породила и выпестовала своими могучими и теплыми руками огромная низовая, трудовая Россия. И надо сказать, что он воздал ей сторицей. Он не обманул ее надежд. Он, как ни один другой художник на земле, в своих творениях воплотил великую думу-мечту угнетенного трудящегося человечества о свободной, справедливой жизни, о правде, о счастье, о свободном человеке, о человеческом труде.

Горький исходил Россию — эту огромную землю — своими собственными ногами. Но он ходил не как соглядатай. Всем известно, что он ненавидел всяческое угнетение человека, особенно угнетение женщины. Всем известны случаи, когда он активно вмешивался, видя издевательства над человеческим достоинством. Помните, как он заступился за женщину, когда ее избивали на селе? Не только в своем творчестве, но и в жизни это был подлинный друг трудящихся и угнетенных.

Он был полон горячей крови, он активно вмешивался в жизнь. Его жизнь дала ему возможность создать все его огромные творения.

Если взять его произведения с первой до последней страницы, окажется, что он дал историю русского общества, всех классов этого общества, по крайней мере, за три-четыре десятилетия. Может быть, меньше других он показал помещика, хотя не обошел и его. Но он прекрасно изобразил рабочего, босяка, интеллигента, купца, попа, чиновника и т. д.

«Жизнь Клима Самгина» в этом отношении — энциклопедическое произведение.

Горький, этот солдат революции, всю свою жизнь отдал борьбе. Он боролся прежде всего с мещанином. Он умел его находить под всякой оболочкой, в любое время, до и после революции. Он боролся с религией, с фашизмом. Враги Горького были злейшими врагами человечества. И по плечу было такому богатырю сражаться с этими врагами! Не случайно, что его жизнь была связана с великой Коммунистической партией.

Алексей Максимович был огромным человеком, настоящим человеком. Он от жизни брал полной горстью и воздавал ей, не оглядываясь назад. Брал всей мерой и воздавал сторицей. И все-таки еще огромный мир унес он с собой. Он мог бы еще тысячу дел переделать, и планы его в несколько раз превышали то, что он совершил. Он был великим рабочим человеком, и мы со скорбью склоняем перед ним наши боевые коммунистические знамена.

*1936*

# ЗА ЕДИНЫЙ НАРОДНЫЙ ФРОНТ, ПРОТИВ ФАШИЗМА ВО ВСЕМ МИРЕ!

Писатели самой свободной страны мира, великой страны Советов, обращаются к мастерам культуры и друзьям мира, к трудящимся всего света, ко всем передовым, мыслящим и честным людям.

Вы хотите знать подлинное лицо фашизма? Спросите о том политые кровью лучших сынов народа поля и мостовые Испании, улицы Алжесираса и Севильи, Кихоха и Серверы, пепелища Миранды и опустевшие стены Сан-Рока! Спросите о том сотни и тысячи верных граждан Испании, томящихся в застенках городов и деревень, еще не отнятых у фашистских мятежников, в кандалах на дорогах в Тетуанс!

Пусть весь мир помнит о кровавых делах господ Роблесов и Кабанельясов, этих взбесившихся псов самой черной реакции.

Пусть весь мир видит, как господа Мола и Франко пытаются распродать свою родину германским и итальянским фашистам за пушки и самолеты, направленные против своего народа. Пусть весь мир знает, что фашизм — это война, фашизм — это угроза любому демократическому порядку, фашизм — это порабощение слабых наций, фашизм — это гибель культуры и возрождение инквизиции.

Труженики всего света и все защитники демократических свобод и дела мира!

Вы хотите знать, как отстоять свою родину и прогресс человечества от угрозы фашизма? Берите пример с героического народа Испании — с отважных рабочих Мадрида и Барселоны, с мужественных горняков Астурии, с автономного народа Каталонии, с крестьян и интеллигенции, солдат и матросов, женщин и молодежи, рядовых граждан и членов правительства, плечом к плечу борющихся с врагами родины и всего человечества под знаменем единого народного фронта.

Братский привет и помощь великому народу Испании и его республиканскому правительству! Презрение и ненависть фашистским мятежникам — врагам народа! Да здравствует свободная и независимая Испания! Да здравствует единый народный фронт против фашизма во всем мире! *(Бурные аплодисменты.)*

*1936*

# ПИСАТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО ВЫРОСЛО

Можно ли об Островском говорить с профессиональной точки зрения? Не только можно, но и должно, ибо автор этот — явление крупное. Редакторский карандаш должен касаться Островского, как и всех нас касается. В «Рожденных бурей» писательское мастерство Островского выросло по сравнению с «Как закалялась сталь». «Как закалялась сталь» писать было легче. «Рожденные бурей» — это не автобиографическая вещь. Писать ее труднее.

Нужно, во-первых, сразу ввести читателя в политическую обстановку. Конец войны, революция в России, ощущение международной обстановки очень искусно сделаны. Это я особенно отмечаю, потому что лично я всегда ощущаю в этом самую большую трудность. У Островского же это дано прямо здорово. Здорово потому, что в свой роман он ввел много действующих лиц, и лишних, помоему, нет. Они расставлены довольно правильно, и интересно знать, что с ними будет.

В «Как закалялась сталь» недостаточно было объемности, которая в таком реалистическом произведении необходима. Ну, например, Корчагин показан хорошо, а окружающие его люди бледнее.

Бывает так: люди разговаривают в комнате, а ощущения реального пространства нет. Или: происходит бой на поле, о природе замечания есть, но не чувствуешь неба над головой, — в общем, нет объемности, которая необходима для реалистической вещи.

В «Рожденных бурей» все это появилось. Здесь если описание природы — так это природа, водокачка — так водокачка, тюрьма или карцер — так это то самое. Людям, природе уделено достаточно места.

Даже эпизодические фигуры ощутимы, и язык стал чище, ярче, гуще.

Конечно, в «Как закалялась сталь» по сравнению с «Рожденными бурей» есть одно большое преимущество: то произведение как песня, там больше лиризма.

Вот мне говорят, что «Последний из удэге» лучше «Разгрома», а другие говорят — лучше «Разгром». Ну, что ж поделаешь, это как первая любовь. В первом произведении все то, что хотело запеть, запело. В «Рожденных бурей» меньше лиричности, но в целом — и по теме, и по глубине, и по материалу — этот роман шаг вперед. Вот здесь говорили, что аристократы сделаны в романе хуже рабочих. С этим я согласен. Могельницкие — очень интересная семья. Ведь Эдуард — французской ориентации, Станислав — австрийско-немецкой. Семья разодрана, потому что имения разбросаны в разных местах: у Станислава имение в Польше, а у Эдуарда — во Франции. И эти противоречия должны быть развиты. Это трудная задача. Людвига и Эдуард поставлены в личные отношения, причем конфликт Людвиги с семьей позволяет отделить ее индивидуальность от других членов семьи. Они все одного лагеря, они помещики, но тут привнесена сильная индивидуальность и неповторимость характера.

Разговаривают аристократы немного книжно, иногда не своим языком.

Почему так легко воспринимаешь Птаху и Раймонда? Потому, что уже с первого знакомства, которое происходит через Олесю, они очень хорошо запоминаются. Автор дает им много конкретных индивидуальных черт, которые позволяют видеть их живыми. В этом направлении надо и еще поработать над вещью.

Для меня нет никакого сомнения в том, что с этой задачей автор блестяще справится.

*1936*

# ПАМЯТИ НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО

Люди, посещавшие Николая Островского, — а таких людей тысячи — от пионеров до ветеранов царского подполья и гражданской войны, — рассказывают о том, как первое впечатление растерянности и связанности при виде этого распластанного, немощного тела сменялось уже через несколько минут чувством необыкновенной естественности и простоты общения с этим человеком. Люди уходили от него жизнерадостные, полные любви и великого уважения к нему, гордости за партию и всех людей, борющихся за коммунизм. Уходили в состоянии душевной приподнятости, полные желания работать больше и лучше, мобилизованные на преодоление любых трудностей.

Происходило это потому, что дело коммунизма было для Островского глубоко органическим делом. Оно выступало в словах и делах его, выступало как реальность сегодняшнего дня. И этот исключительный пример торжества коммунистического духа и угасающей день за днем плоти снова и снова говорил людям о великой исторической правде коммунизма, о силе идей коммунизма, о моральной высоте людей коммунизма. Примером своего существования, которое продолжало быть до последней минуты борьбой, творчеством, работой революционной мысли, Островский как бы говорил нам всем: будьте сильнее, благороднее, страстнее в своей преданности делу и в ненависти к врагу.

Идейная и моральная высота его мышления и поведения и несгибаемая сила воли соединялись в нем с необыкновенной лиричностью. Он был предельно правдив и искренен. Эти свойства его духа и характера воплотились в лучших героях его книг «Как закалялась сталь» и «Рожденные бурей».

Сейчас, когда пишутся эти слова, десятки тысяч читателей и почитателей Островского проходят перед его гробом. Как писатель, он был признан миллионами. Наша печать, литературная критика высоко оценили силу и значение его таланта. Были, однако, и такие голоса, которые говорили о том, будто популярность книг Островского вызвана необычайностью его биографии. Это неверно.

Один из величайших гениев русской и мировой литературы — Лев Толстой, характеризуя настоящего большого писателя, выдвигал такие признаки его: 1) писатель должен думать и говорить за все человечество; 2) он должен любить тот предмет, о котором пишет; 3) он должен уметь это выразить. Последнее, говорил Толстой, дается трудом и опытом. Несомненно, Николай Островский обладал этими тремя качествами.

Кто такие Корчагин, Раймонд Раевский, Андрей Птаха и другие герои Островского? Это новые характеры, созданные и во все большем масштабе создаваемые социалистической революцией. Они противостоят целой плеяде «молодых людей», показанных нам литературой прошлого, «молодых людей», воспитанных миром капитализма, где властвует денежный мешок. Герои Островского несут в себе черты нового общества: великую преданность делу трудящихся, страстность борцов-революционеров, ненависть к врагу и любовь к соратнику — борцу и труженику, товарищеское, теплое отношение к женщине-подруге, подчинение дисциплине и организации — без которых немыслима победа, волю и трудолюбие, скромность, чувство собственного достоинства, бесстрашный революционный ум.

Они являются носителями тех качеств, которые утверждают на земле новый, социалистический тип человека, его новый, более высокий в историческом развитии человечества моральный облик.

В этом великая заслуга Островского как художника.

*1936*

# О ПУШКИНЕ

Я думаю, не будет претенциозностью сказать, что я всю жизнь любил Пушкина, тем более если я оговорюсь, что бóльшую часть своей жизни я любил Пушкина не полного, то есть не настоящего, и любил его в достаточной мере неосмысленно.

Писателей-моралистов, то есть писателей, рассматривающих мысли, дела и чувства людей с точки зрения «хорошего» или «дурного», таких писателей, как Диккенс, Толстой (а немного позже для меня и Стендаль), я научился понимать довольно рано, и особенно тогда, когда мне стало уже доступно историческое, социальное понимание моральных вопросов. А Пушкин, несмотря на кажущуюся его простоту, долгое время был для меня недоступен.

В детстве, например, я очень любил сказки Пушкина, но я любил их просто за то, что это хорошие детские сказки. В отрочестве я увлекался «Полтавой», «Капитанской дочкой», «Дубровским» и отчасти «Борисом Годуновым», но, как я теперь понимаю, увлекался только элементами героического в них. В юности мне открылся «Евгений Онегин» и на всю жизнь стал для меня одним из самых любимых произведений мировой литературы. Но, как я теперь понимаю, «Евгений Онегин» пленил меня тем же, чем пленяли произведения Толстого: здесь мысли, дела и чувства людей также рассматриваются с точки зрения «хорошего» и «дурного».

Позже всего открылась мне лирика Пушкина. Она помогла мне по-новому осмыслить и все его творчество, хотя, конечно, я не настолько стар, чтобы утверждать, что постиг Пушкина до конца.

Что же пленило меня в лирике Пушкина? Это — полная свобода, естественность выражения всех человеческих эмоций, всего многообразия мыслей и чувств человека и утверждение их, этих чувств и мыслей, как совершенно естественных, закономерных и правомерных проявлений человеческого духа. Пушкин мало анализирует — хорошо это переживание или дурно. Даже когда его грызет раскаяние, он не «смывает печальных строк». Он утверждает *все* как ценное и законное. Характерно, что Толстой, любимым стихотворением которого было «Воспоминание» (я использую здесь еще не опубликованную работу т. Дурылина «Чтецы Пушкина», — пусть он извинит меня), читал последнюю строку так:

Но строк *постыдных* не смываю...

Между тем у Пушкина сказано «печальных». Потому что само раскаяние, даже отвращение к прошлому было для Пушкина важно как естественное, человеческое переживание. Этого было достаточно для того, чтобы поделиться им с человечеством.

Однако на свете много мелкого и суетного. Почему же Пушкин, безбоязненно выражая все, никогда не был в лирике своей мелким и суетным? Все дело в том, что пережитое выступает у Пушкина очищенное и поднятое на высоту очень ясным и светлым разумом. Трудно найти другого поэта, настолько лишенного *рассудочности.*

Наоборот, все сохраняет у него форму *непосредственного* переживания. *Но это всегда — переживание, осознанное и очищенное очень ясным, светлым, большим разумом.* Поэтому поэзия Пушкина исключительно целомудренна. Но еще важнее то, что переживания Пушкина, пройдя сквозь это горнило, приобретают качество *общности* для людей даже других классов и других поколений. Иные из чувств, выраженных Пушкиным, *только* мы, творцы коммунистического общества, в состоянии понять и утвердить на земле.

Большой, ясный и светлый разум Пушкина сочетался с подлинной народностью. Эта народность не ограничива-

лась знанием народного языка. Нет, Пушкин был в полном смысле слова национальным поэтом, то есть таким поэтом, корни которого уходят в глубокую толщу народа данной национальности. Именно как поэт, поднявшийся на высочайшую ступень национального самосознания, он и вышел за пределы одной нации. И это ощущение и сознание давало ему силу говорить обо всем, что он переживал, говорить во весь голос.

Если учесть к тому же, что Пушкин был человек европейски образованный и знал мировую поэзию, то моя мысль станет еще более понятной: Пушкин не был национально ограниченным, но за его строками стояла часто несознаваемая им сила своего народа.

Может быть, яснее всего он осознал ее в стихах:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный...

Замечательно то, что предсказание Пушкина в этих стихах осуществилось. Чему же удивляться, что свои переживания Пушкин считал достойными обнародования, как драгоценные сами по себе! Он имел *право* на это.

Гораздо удивительнее, что многие из нас, современных литераторов, в своих неудачах склонны обвинять кого угодно, но только не самих себя. А между тем время наше дает возможности гораздо большие, чем те, какие были предоставлены Пушкину.

Не ясно ли всякому, что (простите за грубость!) недостаток ума и отсутствие хотя бы самых мелких корешков в своем народе, именно это не дает некоторым из современных литераторов, жалующихся на «жестокое время», не только поднять свои переживания на высоту общенародных, но даже решиться их правдиво выявить. Переживания важны только тогда, когда они являются общенародной ценностью. В противном случае они только доставляют неприятности автору и его хорошим знакомым.

На лирической палитре Пушкина свободно умещались большие общественные, политические страсти и самые интимные и тонкие личные переживания.

И никогда нет ощущения, что это создано разными людьми: всегда это он — великий, цельный Пушкин.

*1937*

# О ТРЕБОВАТЕЛЬНОСТИ В МАСТЕРСТВЕ

Я хочу остановиться на вопросах, которые у нас принято называть творческими вопросами.

Мне думается, что мы несколько «застряли» на этапе, когда «подводятся общие итоги». С этого этапа нам пора переходить на новый, потому что такой общий подход создает уравниловку в литературе. Некоторые писатели думают, что, «подводя итоги», лучше не выделять произведений лучших, а перечислять их в ряду других, нередко худших по качеству: может быть, — думают они, — это будет средством борьбы с индивидуализмом и зазнайством, будет подчеркивать «равенство» писателей.

Такая точка зрения является глубоко ошибочной, потому что сейчас во всех областях жизни мы ликвидируем уравниловку, как не социалистический принцип. Пора и нам, в литературе, ликвидировать уравниловку. Мы должны ввести, как один из обязательных критериев в оценке литературных произведений, большой общественный и эстетический критерий, которые тесно между собою связаны. Почему это нам нужно? Потому что мы, вместе с другими работниками искусства, являемся в этой области передовым отрядом, от которого зависит формирование эстетического, художественного вкуса народа.

При уравниловке — эстетические вкусы могут воспитываться лишь очень стихийно, случайно и, как правило, в ложных направлениях.

Поэтому мы не должны бояться отмечать и выделять лучшие произведения, подробно анализируя и объясняя, почему они — лучшие. Некоторые боятся, что это повлечет за собой вкусовщину. Но этого не надо бояться. Без художественного вкуса и настоящей критики быть не может. Все настоящие критики обладали большим художественным вкусом.

Мы привыкли в наших докладах и в разговорах искусственно делить нашу литературу на литературу колхозную, индустриальную, молодежную, оборонную и т. п. Но надо научиться делить ее еще на хорошую и плохую. Ведь мы прекрасно знаем, что основным содержанием всякого искусства является *человек, люди,* поставленные в определенные жизненные обстоятельства, или, как говорил Энгельс, *типичные характеры в типичных обстоятельствах.*

Ведь самое важное для нас — определить, *как* рождаются новые формы социалистических отношений между людьми, новые типы и характеры людей и насколько хорошо это показано художником.

Я подчеркиваю момент эстетической оценки. Когда мы *не* делаем эстетических оценок, это портит многих писателей, и в первую очередь молодых, начинающих писателей.

Мне приходится читать много рукописей начинающих авторов. Посмотрите, какое большое распространение (это очень сильно огорчало Горького) получают рукописи, по которым чувствуется, что человек мало над ними поработал. С таким автором очень трудно разговаривать, ибо человек уже попал в ряды «писателей» и его никак нельзя заставить работать. Он смотрит на тебя с улыбкой, когда ты говоришь ему, что это вот написано у него неряшливо, растянуто, неграмотно. Нужно воспитывать таких авторов на образцах классической и современной литературы и внушать им уважение к ним.

Видя, как легко у нас подчас проходят плохо написанные книги и как легко они получают хорошую оценку только за свою тематику, и себя иногда ловишь за руку, как вора: написал такое-то место неважно, надо еще работать и работать, а мысль возникает такая: ведь проходит же у других, — может, и у тебя пройдет!

В таких случаях полезно прочесть хорошую книгу или пойти в картинную галерею, посмотреть, к примеру,

картину Александра Иванова со всеми к ней эскизами и этюдами, над которыми он работал всю жизнь. Тогда приходишь домой освеженный и говоришь себе: не сдавайся, работай, переписывай много раз, добивайся совершенства: то, что ты для себя в уме открыл, старайся выразить *с максимальной силой.*

История дает нам изумительные примеры глубочайшего уважения и правдивости по отношению к своим современникам у величайших художников прошлого. Мы должны учиться этой правдивости, этому уважению к мастерству. Способность требовательно относиться и в то же время радоваться успеху, достижению другого, чистое отношение к своей и чужой работе, — как это важно в развитии искусства, какой это великий моральный стимул подлинного творчества!

Пример такого отношения к своим товарищам дает гениальный Пушкин. Вспомните его стихотворение «Художнику»:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе:
Сколько богов, и богинь, и героев!.. Вот Зевс-громовержец,
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...
Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет;
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой!

Изумительное стихотворение! Пушкин относится с восхищением к ваятелю и грустит об умершем поэте — «друге и советнике художников», — как бы и тот радовался и гордился! Для того чтобы испытывать это чувство творческой радости, входя в мастерскую к товарищу, нужно знать и чувствовать, что тот действительно «гипсу мысли дает и мрамор ему послушен». Признание *высокого,* чистого, честного отношения товарища к труду, высокого качества его труда — есть основа радости, уважения и благодарности. И какой это благородный стимул в работе!

А что делать, к примеру, если писатель работает небрежно, суетные мысли заслоняют ему сознание высокого

назначения его труда, признание первых его успехов кружит ему голову и он пишет все хуже и хуже? Трудно, входя в его мастерскую, сказать: «Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе»! И нечему радоваться.

Мне могут сказать: откуда ты берешь смелость предполагать, что *тебе* доступно это овладение гипсом и мрамором? Видите ли, может быть, никто из лучших советских писателей не достиг совершенства, — его не было и у Дельвига. И, однако, Пушкин вспомнил о нем. Каждый из нас может воскресить в памяти лучших «друзей и советников», сыгравших эту благородную роль в нашем развитии своей способностью радоваться, которая неотрывна от неподкупной требовательности. И число талантливых людей-тружеников, требовательно относящихся друг к другу, людей прямодушных, имеющих право на эти пушкинские слова по отношению друг к другу, все растет.

Конечно, когда А. Жаров встречается с Д. Алтаузеном, то им тоже взаимно что-то кажется: они друг друга похвалят и будут жаловаться на несправедливый мир, который их не признает. Похвалив друг друга, они чувствуют себя немножко сильнее. Но это не то, о чем я говорю.

Я тоже вижу талант и Жарова и Алтаузена, но я вижу, что они должны больше учиться, относиться к себе самокритичнее и помнить, что только строгие эстетические оценки развивают вкусы и дают основу для взаимной радости. Разве наша социалистическая демократия предполагает одинаковые оценки и одинаковые вкусы? Ничего подобного! Наоборот!

Клод Моне говорил Фельсу (излагаю по памяти):

— В наше время не говорили уклончиво: «Эта картина, знаете ли, не плохая, но в ней то-то нехорошо и то-то нехорошо»; или: «Эта картина неважная, но что-то в ней, знаете ли, есть». А говорили так: «Это прекрасно, это подло!» Это стимулировало нас, это заставляло нас работать еще лучше.

Конечно, резкость суждений во времена Клода Моне вызывалась не только эстетическими критериями, а сами эти критерии были выражением общественной борьбы. Но когда люди требовательны, они больше верят друг другу, верят в художественный вкус друг друга, говорят

прямо, и это создает высокую атмосферу, в которой только и может развиваться настоящее искусство.

Значит ли это, что нужно создать какое-то царство «небожителей»? Нет, страна наша не такая. Завтра выявятся более способные люди, чем те, которых выдвинуло наше поколение, и окажется, что гипс и мрамор им более послушны. Значит, нужно заботиться все время о молодняке, о смене.

Нужно внимательно и требовательно работать с молодыми писателями, не включать их раньше времени в «синодики», надо прямо говорить им:

— Тебе над этой вещью нужно поработать еще, по крайней мере, год, тебе нужно выправить то-то или совсем бросить занятие, в котором у тебя нет решительно никаких способностей.

Мы сами, критикуя друг друга, должны, прежде всего, говорить правду. Мы должны говорить: это плохо, по-моему, и плохо потому-то и потому-то, а это хорошо, а вот здесь нужно то-то улучшить и то-то выправить.

Этой атмосферы не внесешь и не создашь, если не будет высоких эстетических критериев, если мы не будем оценивать вещи не только по их идейному замыслу, а и по их художественному уровню.

Надо сказать, что при всех наших ошибках и заблуждениях мы все-таки научились хорошо чувствовать чужое и свое. И на чужое мы тут же стремительно и с открытым забралом идем в атаку. А когда это свое, но не талантливо или недоработано, мы почему-то стесняемся. А между тем и здесь надо говорить правду. Это создаст, во-первых, уважение к настоящей работе и, во-вторых, уважение к тем людям, которые эту настоящую работу делают. Это повысит требовательность нашей писательской молодежи к себе. Это внесет товарищеские формы отношений и большую ясность в наши дискуссии, даст сильнейший стимул для соревнования.

Это даст такой же стимул соревнования, какой есть у лучших сталеваров юга, Урала, Сибири. Эти замечательные люди через всю страну перекликаются великими результатами своего труда, они соревнуются, и успех каждого из них является стимулом для дальнейшего общего роста производительности труда и его качества.

Будем же и мы в нашем художественном деле действовать так, как учил нас Ленин, написавший свои замечательные статьи о социалистическом соревновании, сменившем старый волчий принцип конкуренции.

Будем поступать и в общественной нашей жизни, и в творчестве так, как учит нас партия: работать методами социалистической демократии, самокритики, творческого социалистического соревнования. И несомненно, что, идя этим путем, мы создадим такую могучую и прекрасную литературу, какой еще не видел мир. В этом можно не сомневаться.

*1937*

# УЧИТЬСЯ У ЖИЗНИ

Товарищи, критика и самокритика, развернувшиеся на нашем собрании, взяли под обстрел пока главным образом организационно-бытовые вопросы работы Союза писателей, отчасти издательские, журнальные дела, отчасти некоторые недостатки нашей критики. И в известном смысле это не случайно.

Очевидно, у нас есть такие большие организационные неполадки, что это мешает уже и нашей творческой работе. Я думаю, что, за отдельными исключениями, большинство товарищей, критиковавших недостатки нашей организационной работы, издательские наши неустройства, а также наши журналы, — было право.

Навряд ли, однако, лечить наши организационно-бытовые неполадки нужно поисками новых организационных пертурбаций.

Дело сводится, пожалуй, к тому, чтобы изменить самые методы и способы работы. Раз мы писательская, общественная организация, организация творческая, воспитательная, значит, нужно нам ликвидировать бюрократические, административные методы работы. Надо приучиться работать вовне и внутри, через писателей и критиков, работать общественно и творчески.

Вряд ли даже самые крупные наши писатели откажутся, помимо той работы, которую они ведут как писатели, вести консультационную работу с нашей молодежью и местными организациями Союза писателей. Ведь, так или иначе, стихийно (и именно потому, что

стихийно — то и плохо) мы переписываемся с большим количеством начинающих писателей.

Кто-то здесь совершенно правильно говорил, что каждый из нас, кто вырос как писатель, развивался при помощи какого-то писателя постарше. Известно, какую огромную роль играл А. М. Горький по отношению к старшим кадрам нашей литературы. Мы, среднего возраста кадры, выдвигались при помощи этих старших и теперь помогаем начинающим. Так и должно быть, чтобы более опытные писатели помогали тем, кто учится. В этом направлении должна идти так называемая «перестройка» работы Союза писателей.

Но дело не только в организации.

В конце концов, наш Союз существует для того, чтобы мы создавали хорошие книги. Он существует для того, чтобы создавать необходимые условия для создания этих книг. Очевидно, нужно создать еще некоторые психологические предпосылки для общего нашего роста и соревнования.

Какие же это психологические предпосылки? Во-первых, нужно еще более широко и более конкретно развязать правдивую, принципиальную и в достаточной степени острую критику не только неполадок Союза, но и самих писателей и их произведений, невзирая на лица.

Во-вторых, для того чтобы провести в жизнь это первое условие, нужно, очевидно, как-то сбить то самодовольство, известную самоуспокоенность и своеобразную писательскую спесь, которыми заражены как некоторые из наших молодых и начинающих, так и наших зрелых и «кончающих» писателей. *(Смех.)*

Товарищи, вспомните, как критиковал даже тех писателей, которых мы считали лучшими, А. М. Горький. Он был большим человеком, вокруг которого группировались писатели. Он делился с ними своими идеями, планами, творческим опытом, но в то же время он критиковал жестоко писателей, в том числе и тех, которых у нас как-то за последнее время не принято критиковать. Хотя он был художник-гигант, но, как и всякому художнику, ему был присущ известный субъективизм. На это можно сделать скидку. Но все-таки критикой своей он делал полезное дело, потому что при его жизни все мы, выступающие с этой трибуны и сидящие у руководства, ходили немного в «страхе божием». *(Смех.)*

В самом деле, вспомните, что Горький критиковал Панферова, Фадеева, Вишневского, А. С. Новикова-Прибоя и других так называемых «корифеев». Что из этого вышло плохого? Ничего решительно.

После критики Вишневский создал сценарий «Мы из Кронштадта», обнаружив большой скачок в своем росте.

Новиков-Прибой отточил свой, имевший уже тогда большой успех, роман «Цусима» и занялся другой большой работой на советском материале.

Панферов тщательнейшим образом работал над своими первыми книгами, которые критиковал Горький, стараясь поднять их на бо́льшую высоту.

Фадеев сидел на Дальнем Востоке и, прочитав в статье о том, что роман у него очень плохой, как написал Алексей Максимович про первые книги «Последний из удэге» (причем было сказано, что автор сам знает, что роман плохой), действительно обеспокоился этим обстоятельством и старался писать лучше. И, по оценке критики и читателя, третья книга оказалась несколько лучше первых двух.

Значит, критика Горького не послужила к вреду этим писателям, а наоборот, подняла их.

А сейчас установилось так, что если, к примеру, художник или писатель — орденоносец, то он стоит уже вне критики. Если он в руководстве Союза находится, то он стоит уже вне критики.

Нет, товарищи, надо эту критическую работу Горького заменить коллективной работой Союза советских писателей — писателей и критиков.

Мы подняли сейчас роман П. Павленко «На Востоке» и хорошо сделали. Это роман незаурядный, талантливый. Но мы почти нигде не говорили о недостатках этого произведения, несмотря на то, что роман этот плохо построен и характеры там многие не выдержаны, несмотря на то, что роман страдает растянутостью, несмотря на то, что со стороны некоторых рядовых читателей есть жалобы на то, что он трудночитаем.

Возьмите другой пример. На одном собрании писателей критиковали картины художника-орденоносца А. Герасимова. Кое-кто подумал, что это «потрясение основ». Почему же? Когда у нас награждают орденом, это еще не значит, что здесь вершина достижений. Награждают, конечно, за успехи. Награждают для того, чтобы стиму-

лировать других. Награждают для того, чтобы обратить внимание других талантливых. Учтите, что многие прекрасные художники в это время занимаются рафинированными пустяками. Тем самым говорят им — *обратите внимание сюда, берите материал большой жизни, основные проблемы жизни.* Но это еще не значит, что раз дали орден Герасимову за его заслуги в области живописи, то критиковать его нельзя. Если любой из вас посмотрит на выставке картины Сурикова и затем увидит в зале советской живописи картины Герасимова, то каждый скажет, что до Сурикова Герасимову по меньшей мере далеко, надо ему учиться и учиться. *(Аплодисменты.)*

Эту специфическую спесь, которая присуща некоторым работникам искусства, — а писателям в особенности, потому что, раз что-либо создав удачное, они уже считают себя вроде «нетленных ликов», — нужно сбить. Нужно развязать правдивую, принципиальную, ясную критику произведений, для того чтобы приучать людей к серьезной работе над своими вещами и к критической самопроверке самих себя.

Некоторые выступающие с этой трибуны и жалующиеся на критику, и часто жалующиеся справедливо, в то же время не могут отрицать того, что у них не хватает главного — критической самопроверки. А что стоит как-нибудь дома сесть за стол добру молодцу или залечь под одеяло вечером, когда тебе никто не мешает, когда ты остался один со своей совестью, и подумать: а уж не правильно ли тебя критиковали, действительно ли уж ты так хорош?!

Все великие писатели и просто хорошие писатели и художники, работники искусства в прошлом, оставили нам большое количество дневников, писем и своих высказываний, по которым мы можем видеть, какое критическое отношение к самим себе было у этих людей.

Нужно ли далеко ходить за примерами? Начнем с более старинных времен, с Леонардо да Винчи. Его современник Банделло в введении к 58-й новелле, обращенной к какой-то госпоже, фамилия которой нам сейчас безынтересна, пишет:

«Во времена Людовика Сфорца Висконти, герцога Миланского, в Милане, в доминиканском монастыре delle Grazie, находились некоторые благородные лица. Тихо стояли в трапезной монастыря, созерцая чудесную и зна-

менитую Вечерю Христа с учениками, которую писал тогда превосходный живописец, флорентинец Леонардо да Винчи...»

И дальше: «Он очень любил, чтобы каждый смотрящий его произведение свободно выражал о нем свое мнение...»

Вот этой любви к свободному выражению мнения о твоем произведении многие из нас очень не любят. Вспомним, однако, что такая любовь была присуща Маяковскому, который в афишах к «Мистерии-Буфф» просил, чтобы зритель свободно на спектакле выражал свое отношение к «Мистерии-Буфф».

«Он имел обыкновение, — продолжает Банделло, — и я сам не раз видел и наблюдал это, в ранний час утра подниматься на мостки, потому что Вечеря несколько приподнята над полом, он имел обыкновение, говорю я, от восхода солнца до темного вечера не выпускать из рук кисти и, забыв о еде и питье, писать непрерывно. Бывало также, что два, три и четыре дня он не притрагивался к кисти. Однако и в таких случаях он оставался в трапезной по часу или по два в день, предаваясь созерцанию и размышлению, причем, рассматривая свои фигуры, он подвергал их критике. Я видел также, как, увлекаемый какой-то прихотью или фантазией, он выходил в полдень, когда солнце было в зените, из старого дворца, где он лепил из глины своего изумительного коня, отправлялся прямо к монастырю Grazie и, взобравшись на мостки, хватал кисть, но, сделав один-два мазка по какой-нибудь фигуре, быстро уходил в другое место».

Вот вам, товарищи, пример серьезного отношения человека к своей работе.

Не думаю, чтобы эти воспоминания Банделло очень повредили Леонардо да Винчи, — наоборот, они повысили наше уважение к нему.

Пойдем немножко поближе. Вспомним высказывания Достоевского о своих вещах.

Достоевский в силу необходимости вынужден был часто писать торопливо. Но он всегда сознавал, что это — недостаток. Как он писал редактору журнала Каткову, журнала, в который он посылал свои «Братья Карамазовы»? Вот что писал Достоевский о «Братьях Карамазовых»: «За занимательность ручаюсь, о художественном исполнении не беру на себя судить. Мне слишком много случалось писать очень, очень дурных вещей, торопясь,

к сроку и проч. Постараюсь, хотя бы *для себя только,* кончить ее как можно лучше».

Товарищи, как видите, старик, владевший все-таки пером, надо признаться *(смех),* не пытался сбыть свой товар редактору, а писал прямо и честно.

А возьмите, товарищи, высказывания прекрасного пейзажиста, французского художника Эжена Будена. То, что я сейчас вам прочту, это лейтмотив, который проходит у него через весь дневник.

Он пишет следующее:

«Моя живопись стала вызывать подозрение, так как фигуры написаны вялыми и слюнявыми в поисках найти движение. Надо вернуться к первоначальной манере, более жесткой, но зато с большим стремлением к формам...»

Или дальше:

«Не работал все последнее время. Испытал невероятную расслабленность нервов, как результат упадка духа. Больше не знаешь, способен ли что-нибудь сделать. Конечно, мои полотна слишком серы, слишком материальны, но они, несмотря на недостатки, довольно хороши, как красочная материя».

Он же: «Полный упадок бодрости. Моя живопись слишком слаба по гамме красок, мелочна, узка. Нет силы, нет смелости, нет магии! Нужно идти более смелой поступью, нужно сбивать свои сливки».

Должен сказать вам, что не послужили к опорочению памяти Эжена Будена опубликованные дневники его, потому что он был и остался хорошим пейзажистом. Это повысило только наше уважение к нему.

А те, кто чувствует, что достигли большого мастерства, не должны забывать рецепта, который давал живописец Дега. Он говорил: «Если ты имеешь мастерства на сто тысяч франков, прикупи еще на пять су». *(Смех.)*

Простите, что я задерживаю ваше внимание, но мне кажется полезным почитать иногда такие вещи.

Перечтите письма А. М. Горького, связанные с его работой над «Фомой Гордеевым», письма Дороватовскому.

Алексей Максимович пишет: «Эта повесть — доставляет мне немало хороших минут и очень много страха и сомнений...»

Меня интересует: новые стихи Жарова или Алтаузена доставляют ли им много страха и сомнений? *(Смех. Аплодисменты.)*

Алексей Максимович пишет:

«Выйдет ли это у меня достаточно ярко и понятно...»

Уже в середине работы он пишет Дороватовскому:

«А с «Фомой» я — сорвался с пути истинного. О-хо-хо! Придется всю эту махиницу перестроить с начала до конца, и это мне будет дорого стоить! Поторопился я и — растянул. Горе! Очень злит меня сия вещь».

В следующем письме: «Фома»? Я его испортил... Много совершенно лишнего, и я не знаю, куда девать нужное, необходимое. Я его буду зимой переписывать с начала до конца и, думаю, исправлю, поскольку это возможно».

В 1900 году он дает новую редакцию повести. В 1903 году снова переделывает. В 1923 году еще раз.

Вот это настоящее отношение художника к своей работе!

Тов. Ставский упрекнул меня за то, что я слишком резко сказал о А. Жарове и Д. Алтаузене на прошлом пленуме Союза писателей, но я сделал это со специальной целью. Мне тов. Кассиль приписал, будто это сделано от высокомерия.

Но какое же здесь высокомерие? Разве мало приходится заниматься с молодыми авторами? Но разве я здесь имел дело с молодыми авторами? Ведь Жаров уже был знаменитым поэтом со всесоюзным именем, когда моя рукопись, рукопись начинающего, год лежала нечитанной в «Молодой гвардии». *(Аплодисменты.)* Кстати сказать, беда была не в том, что она год лежала нечитанной, а и в том, что эта плохая рукопись была через год напечатана и расхвалена критикой. Значит, я имею право своему сверстнику сказать прямо относительно того, что он стал работать плохо, и сказать так, чтобы ему больно было, ибо, если не будет больно, он и дальше будет так писать.

Мы не критикуем друг друга так, чтобы говорить правду в глаза: ты написал плохо! А это необходимо. Разве здесь есть что-то унижающее человека? В этом есть признак серьезного отношения к работе твоего товарища. *(Аплодисменты.)*

При отсутствии такой правдивой и суровой критики у нас возможно очень странное явление в искусстве — создание дутых авторитетов. Это — с одной стороны. А с другой — надо помнить, что правдивая критика помогает настоящему талантливому работнику преодолевать трудности в работе.

Испытывает довольно большие трудности ряд писателей, талантливых и нам близких, писателей, которых мы любим, и об этом мы должны говорить, обязаны говорить, потому что иначе мы не сможем им помочь.

Мы все знаем, что Всеволод Иванов — человек чрезвычайно одаренный, один из создателей советской литературы, первые книги которого стали достоянием народа. Потом он прошел трудный период «Тайное тайных», это был отход с большого пути революционного писателя, и начались для него большие трудности, которые он сам, как человек, относящийся критически к своим произведениям, не мог не чувствовать. Известно, что его роман «У» не увидел света, потому что был неудачен. В первой книге «Похождений факира» снова блеснул яркий талант Всеволода Иванова, а во второй и третьей книгах он ушел от большой темы, которую поднял. Значит, он переживает какие-то большие трудности. Трудности какого порядка? Это трудности, связанные с известным отрывом от жизни. Здесь говорили, что для успешной работы необходимы хорошие бытовые условия. Они у нас есть. Но вы не забывайте, товарищи, что первые прекрасные книги советской литературы, в том числе книги Всеволода Иванова, были написаны тогда, когда мы все ели ржавую селедку и хлеб с макухой. *(Аплодисменты.)* Это не значит, что мы должны вернуться к этому состоянию, а это значит, что не всегда дело в бытовых условиях.

Наша страна делает чрезвычайно много для писателей. Она не щадит средств для того, чтобы поставить писателей в хорошие материально-бытовые условия. Но условия создаются для того, чтобы обеспечить возможность лучшей работы, а не для того, чтобы изолировать писателя от жизни.

В чем несчастье многих талантливых людей, и не только одного Всеволода Иванова — это отчасти относится и к сидящему здесь Леониду Леонову, и ко многим другим. В том, что то знание жизни, которое было когда-то приобретено своим горбом, когда писались вещи, имевшие неповторимый цвет, вкус и запах действительности, — это знание осталось в прошлом. Теперь многие из писателей первого призыва жизнь наблюдают со стороны, а жизнь огромна и идет и идет вперед.

А начинающие, глядя на старших, перенимают их манеру сидеть сиднем вместо того, чтобы пойти «в люди».

Горький всегда советовал начинающим: «Идите в люди».

Очевидно, надо иногда плюнуть на все обжитое и, взяв котомку за плечи, выражаясь фигурально, а может быть, и буквально, пойти «в люди». *(Аплодисменты.)*

Это справедливо по отношению решительно ко всем нам. Разве я на своем личном опыте не чувствовал, что трудности с писанием первых книг «Удэге» объяснялись тем, что нельзя писать о прошлом правильно, не зная хорошо настоящего? Уйма времени была потрачена на псевдолитературную возню, на мелкие споры, а жизнь ушла вперед. Честный писатель, смотрящий правде в глаза, должен видеть, что трудности именно здесь, а не в том, что ты «великий человек» и тебя кто-то в нашей действительности не понимает. Все прекрасно понимают! Изволь хоть раз в жизни мужественно посмотреть правде в глаза и сказать: недостатки у меня оттого, что я засиделся в писательском кабинете, оторвался от того конкретного, живого, что происходит в жизни. И идти «в люди».

Оказывается, что пойти в люди — это не так уж далеко. Вся наша действительность, каждый ее элемент достойны кисти и пера художника. Нет ничего в природе и в обществе, что не было бы достойно кисти художника. Но все это — в природе и в обществе, и это нужно знать. Надо опереться *на опыт*. Это самое главное.

Сошлюсь снова на пример Леонардо да Винчи, который, вступая как начинающий на путь словесного искусства (вы знаете, он был человеком разносторонних талантов), писал:

«Пусть я не могу, подобно другим, цитировать разных авторов, но зато я могу сослаться на нечто более важное и достойное: *на опыт,* на учителя их учителей. Они ходят надутые и чванные (совсем как многие из наших «корифеев»! — *А. Ф.),* одетые и разукрашенные плодами не собственных, а чужих трудов. Мне же они не позволяют пользоваться моими собственными плодами. Они будут презирать во мне изобретателя, но насколько более могли бы быть презираемы они, трубачи и декламаторы чужих произведений».

Я боюсь, что очень многие начинающие авторы сейчас могут сказать нам, зрелым или полузрелым писателям: «Уж не трубачи ли вы, товарищи, чужих мыслей,

не пришла ли вам пора уступить дорогу нам, пришедшим от живой жизни?»

Стоит опереться на опыт живой жизни, как станет ясно, что нет у нас ненужных тем. Леонардо да Винчи не пренебрегал никакой темой из казавшихся до него недостойными. Наоборот, он говорил следующее:

«Видя, что я не могу выбрать для изучения предмета большой пользы и большого удовольствия, потому что люди, до меня рожденные, захватили для себя все полезные и необходимые темы, я поступлю так, как тот, кто по бедности своей последним приходит на базар. Не имея возможности удовлетворить себя никаким иным способом, он забирает все то, что другие видели и не избрали, а отвергли как малозначительное. Я возложу на себя эту легковесную ношу из товаров, пренебреженных и отвергнутых многими покупателями, и пойду с ней не по большим городам, но по бедным деревушкам, распродавая товар за такую цену, какая ему подобает».

Но, оказалось, какую же «легковесную ношу» он подобрал! Это был огромный поворот к природе, к человеку, к живой жизни, вразрез с распространенными до него схоластическими разговорами о душе и о смысле жизни. И поэтому он стал *новатором*. Этого ждут от нас.

Но Леонардо да Винчи прекрасно понимал, что одного опыта недостаточно, еще необходима в искусстве *мысль*. Нужно сказать, что мысль в художественных произведениях у нас сейчас почему-то не в почете, а, между прочим, без больших мыслей и идей, которые должны проникать во всю художественную ткань, вернее — через нее выражать себя, одного таланта, одной жизненной хватки еще недостаточно. Мы все недостаточно мыслим в своих вещах. Возьмите, какой чудовищной жизненной хваткой отличается М. Шолохов. Можно прямо сказать, что, когда его читаешь, испытываешь настоящую творческую зависть, желание многое украсть — настолько это хорошо. Видишь, что это по-настоящему здорово, неповторимо. И все-таки есть и в его книгах недостаток большой, всеобъемлющей, всечеловеческой мысли.

А между тем крупнейшие произведения художников прошлого отличались почти физической силой мышления. Тот же Леонардо да Винчи пишет:

«Жалок тот художник, произведение которого превышает его собственное разумение, и только тот подвигается

в своем искусстве к совершенству, чьи суждения превосходят его работу».

Заканчивая свое выступление, я думаю, что нам нужно немногое сейчас, но нужно основное: нашей общественности нужно сбить с «корифеев» писательскую спесь, уберечь от этой писательской спеси молодежь, развить правдивую, острую критику художественной работы друг друга, и тогда будет создан настоящий воздух соревнования и борьбы, в котором только и может расти настоящий художник, у которого по жилам течет не вода, а горячая кровь.

Конечно, многим из нас, раздутым не по заслугам, придется не сладко. Но те, у кого есть настоящий запал в сердце и желание трудиться по-настоящему, — те будут расти, преодолевая все и всяческие трудности, стоящие на пути большого искусства. Помните, как говорил Маяковский:

«Где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоптанней и легше?» *(Аплодисменты.)*

*1937*

# СЛОВО В ДИСКУССИИ

В первых номерах «Октября» напечатана четвертая книга романа Панферова «Бруски». Книга эта является шагом вперед в художественном росте ее автора.

По сюжетному своему строению и по новизне большей части материала книга эта, названная автором «Творчество», может считаться самостоятельной. Однако по всему идейному смыслу своему и по завершению путей развития ее героев она неотрывна от первых трех книг «Брусков». Она завершает созданную автором картину социалистической переделки крестьянина, различных форм и условий классовой борьбы в деревне, картину, охватывающую дореволюционное прошлое русской деревни, период гражданской войны, период восстановительный, период сплошной коллективизации и период становления колхозов.

Разумеется, нельзя говорить о том, что роман Панферова полностью охватывает эту грандиозную тему. Но, во всяком случае, наряду с «Поднятой целиной» Шолохова, роман Панферова «Бруски», со всеми присущими ему недостатками, порой даже крупными, является большим произведением, посвященным теме социалистической переделки деревни.

Нам хочется отметить охваченное автором огромное поле наблюдений. В этом смысле четвертая книга является еще более насыщенной, чем первые три. И так как материал дан здесь менее рыхло, чем в предыдущих книгах, он производит более сильное впечатление.

Поистине можно сказать, что учителем Панферова был, в первую очередь, опыт самой действительности. На первых порах его работы особенно сказывалось отсутствие писательских профессиональных навыков, недостаток культуры и мировоззрения, отчасти сохранившиеся и до сих пор. Но знание — *опытное* знание того, о чем он пишет, было присуще ему всегда. И так же всегда была присуща ему авторская смелость в изображении того, что он действительно видел. В настоящее время, когда главной бедой нашей литературы, вернее сказать — первого призыва литераторов, является недостаточная связь с живой действительностью, эти стороны романа Панферова — огромный опыт наблюдения над жизнью деревни и смелость в изображении этой жизни — выглядят как несомненные его достоинства.

Оговоримся тут же: при большой работе, проделанной автором над четвертой книгой, работе, которая делает эту книгу, в конечном счете, нашей общей удачей, недостаточная сила обобщения материала, перегрузка сырым материалом, недостаточное чувство меры и художественного такта и здесь являются большим недостатком автора.

После критики Горького, иногда слишком пристрастной, но в основном правильной, язык Панферова значительно улучшился. Нет злоупотребления местными речениями. Фраза стала более разветвленной и богатой. Эта работа по очищению языка еще не доведена автором до конца. Нет-нет и попадется безвкусица — в диалоге, в описании. Но теперь это дело более легко поправимое.

Природа приобрела объемность, цвет, запах. Весь роман напоен соками земли, здоровьем, жизненной силой. Правда, в иных местах (мы имеем в виду такие места, как песнь рыбака на реке), местах лирических, слишком чувствуется Гамсун, и места эти выглядят чужеродным телом в общей ткани романа.

Картины физической мощи природы, в том числе и физической природы людей, картины растущего плодородия страны встают в романе слитно с огромной трудовой, творческой деятельностью людей, и в этом смысле название романа «Творчество» вполне оправдано. Этот дух творчества свойствен большим и малым людям в романе — и старому большевику, руководителю края Подклетнову, и основному герою романа Кириллу Ждаркину, и молодому строителю Павлу Якунину, превращающе-

муся на страницах романа из бригадира — кладчика кирпича — в героического летчика, и Стешке — жене Кирилла Ждаркина, проделавшей путь от домашней хозяйки к подлинно новой женщине — строительнице социализма. Этот же дух творчества лежит на всей деятельности передовых людей колхоза «Бруски», знакомого нам по первым книгам романа. Картины возрождения и хозяйственного подъема «Брусков» являются одними из лучших в четвертой книге.

Неоспоримой заслугой всей эпопеи Панферова является изображение им того, как из рядового труженика-крестьянина, несущего в себе огромные мелкособственнические пережитки, рождается передовой человек социалистического общества. На высшей ступени этого развития стоит в романе Кирилл Ждаркин. Мы помним его еще рядовым красноармейцем, вернувшимся в родное село, осевшим на своем клочке земли. В сущности, он был только более сознательным, чем другие, мелким собственником, мечты которого не выходили за пределы создания собственного культурного маленького хозяйства. И вот на протяжении романа Кирилл Ждаркин проделывает типичный для лучших, передовых представителей крестьянства путь, превращаясь шаг за шагом, с ошибками, со срывами, в одного из крупных вожаков социалистического строительства, вожаков, каких у нас в стране тысячи и тысячи.

На более низком уровне этот путь развития проделывает Никита Гурьянов. Панферов изображает в нем не передового середняка, а отсталого, упорного в своих собственнических стремлениях. Это он, Никита Гурьянов, в период завершения сплошной коллективизации разъезжает по стране в поисках «Страны Муравии», где нет коллективизации. Но и его — Никиту Гурьянова — огромная сила социалистического переустройства деревни вовлекает в свою орбиту и превращает в передового колхозника-ударника, участника съезда в Кремле.

Отдельные сцены творческого преображения людей даны Панферовым превосходно! Прекрасно запоминается и глубоко человечна, по существу своему, сцена встречи Никиты Гурьянова с милиционером в Москве.

Неоспоримой заслугой четвертой книги «Брусков» является то, что здесь впервые в широком плане поставлена проблема семьи в советском обществе. Эта проблема,

семьи дается автором через показ семейной жизни Кирилла Ждаркина и Стешки. Семейная жизнь показана Панферовым в прямой связи с общественными отношениями. И поэтому противоречия в самой семье, как бы они ни были индивидуальны, несут на себе отпечаток тех общественных противоречий, продуктом которых они являются. С подлинной смелостью художника, хотя и с некоторыми срывами из-за недостатка художественного такта, Панферов показывает период уже установившихся счастливых отношений между Кириллом и Стешкой. Наиболее сильной картиной является картина родов. Очень правдиво показано, как новое сознание, сознание того, что он отец, проникает собой Кирилла Ждаркина. Ждаркин-отец и в отношениях к Стешке — матери его ребенка — переходит на новую ступень.

И очень правдиво показано затем то основное противоречие, которое возникает в жизни Кирилла и Стешки: основной пафос жизни Кирилла — это пафос строительства, и ему хочется, чтобы жена его стояла на таком же интеллектуальном уровне и горела этим же пафосом. И, однако, он сам, в силу присущих ему мелкособственнических пережитков, ставит Стешу в такое положение, когда вся ее жизнь вертится вокруг домашних, убогих и однообразных предметов. Страницы, где Стеша показана дома одна, являются одними из лучших в романе. Кирилл уходит на работу, а Стеша начинает домашнюю уборку, возню по хозяйству, которые отнимают у нее все время. Жизнь ее делается однообразной, сознание как бы застывает, она делается скучной Кириллу. И появившаяся на пути Кирилла девушка, будучи как индивидуальность значительно ниже Стеши, увлекает Кирилла сочетанием молодости и якобы внешней свободы, под которой часто кроются уродливые интеллигентские «левацкие» представления о семье и о любви. То, что эта «свобода» ложна, Кирилл сразу чувствует, когда Стеша покидает его, *спасая свою индивидуальность.* Путь развития Стеши, путь раскрытия ее огромных, незаурядных возможностей, раскрепощения ее интеллекта и ее прекрасной женственности — материнства — это, несомненно, самое лучшее, правдивое и значительное по своей художественной силе из того, что дал Панферов в романе.

Кирилл и Стешка сходятся снова как самостоятельные творческие индивидуальности. Правдиво показано

Панферовым, что половые отношения между мужчиной и женщиной есть не только их личные отношения, а они связаны с детьми, с их воспитанием, то есть — это тоже общественные отношения. Нельзя сказать, однако, чтобы детская линия удалась в романе. Дети у Панферова выглядят слишком взрослыми и слишком умничают.

При всех разобранных нами неоспоримых достоинствах романа, ему присущ один коренной, с нашей точки зрения, недостаток, из которого проистекают и многие другие, второстепенные. Этот недостаток следующий: как в предыдущих частях романа, и в этой его части — материальная, организационная, внешняя сторона преобразования деревни и переделки людей дана более выпукло и разносторонне, чем гуманистическая сторона — рождение новых человеческих и человечных отношений между людьми. Это не значит, конечно, что роман Панферова лишен черт нового, социалистического гуманизма. Без этого он не мог бы быть подлинно социалистическим произведением. Но очень часто именно материальная, организационная, внешняя сторона выпирает на первый план и загораживает, затемняет гуманистическую сторону.

Нужно ли говорить, что с социалистической перестройкой деревни связано не только то, что вместо мелких крестьянских хозяйств появляются огромные социалистические поля, что на этих полях появляются новые машины, что под воздействием новой техники и социалистической организации люди начинают лучше и производительнее трудиться, относиться к общественному добру, как к личному, жить зажиточно и весело. С социалистической перестройкой деревни связано и то, что на основе всех этих факторов люди становятся в более разумные, простые, естественные, товарищеские, «прозрачные» отношения друг с другом. И вот рождение этих новых отношений между товарищами, между родителями и детьми, мужьями и женами, детьми и взрослыми, руководителями и подчиненными, отсталыми и передовыми, мужчинами и женщинами—далеко не всегда показано Панферовым с необходимой художественной силой, а часто и не показано совсем.

Причины этого нужно искать в том, что в дореволюционной деревне Панферов хорошо видел ее собственническую, звериную сторону. И в период ожесточенной классовой борьбы за колхозы и внутри колхозов он хорошо видел, какою страшной силой стояла эта собствен-

ническая, звериная сторона деревенской жизни на пути социалистического преобразования деревни. Однако Панферов не должен забывать, что даже отношения в дореволюционной деревне не были отношениями только вражды всех ко всем, что отношения любви, скажем, даже в дореволюционной деревне не были только отношениями любви физиологической. И в дореволюционной деревне в отношениях тружеников между собой была, искаженная классовым угнетением, звериной кулацкой эксплуатацией, мелкособственническим разобщением, — своя, глубоко человеческая сторона, которую умели чувствовать лучшие представители русской классической литературы — Пушкин, Тургенев, Некрасов, Толстой, Горький. И дореволюционной деревне было присуще не только желание выйти из рабского, нищенского состояния, но ей были присущи мечты о правильной, светлой, чистой жизни для всех людей.

Нужно ли говорить, что именно коллективизация деревни, положившая начало ликвидации противоположности между городом и деревней и уничтожившая кулака, раскрепостила самые лучшие, самые светлые, чистые и героические стороны народа? Мало того, что она раскрепостила эти лучшие стороны и силы народа, она наполнила их новым, социалистическим содержанием. И процесс становления этих новых мыслей и чувств, отношений есть, по существу, главная тема для художника нашего времени.

Несомненно, неправдивым кажется в романе то обстоятельство, что Никита Гурьянов, каким бы отсталым он ни был, в период голода, сам лежа на мешке с зерном, спокойно позволяет умереть маленькой своей дочке. Это уже та степень звериности, которая присуща злейшим классовым врагам нашим. После того, как читатель знает это о Никите Гурьянове, совершенно немотивированным делается его переход в передовые колхозники-ударники на «Брусках», тем более что процесс перехода вовсе не изображен Панферовым. Вообще нужно сказать, что даже в картинах, где автор изображает возрожденные «Бруски», в показе новой жизни недостаточно какой-то теплоты.

Этот недостаток «Брусков» сказывается с особенной силой, когда от изображения рядовых людей Панферов переходит к более передовым, сознательным преобразователям общества — к революционерам-большевикам.

Ведь путь Кирилла Ждаркина есть путь от рядового крестьянина до революционера, большевика. А между тем Кириллу почти нигде не присущи мысли, большие мысли о человечестве, о среде, которая его породила, постоянное ощущение связи своей с этой средой, проверка себя миллионами людей, их отношением к нему,—в конце концов, ему просто недостает политического мышления. Слово «политика» понимается и употребляется большевиками не в том смысле, как оно употребляется, скажем, в буржуазных газетах. Большевики знают, что политика — это прежде всего миллионы живых людей, что все, что делается для преобразования общества на социалистических началах,—делается для счастья миллионов живых людей, тружеников. Это гуманистическая сторона коммунизма.

Недостаточное понимание и освоение этой стороны дела приводит к тому, что, как только Панферов переходит к прямой политике, — например, к изображению борьбы с правыми, — ткань его романа сразу делается нехудожественной, сухой.

Отсюда же получается, что большевики еще более крупные, чем Кирилл Ждаркин, большевики, вроде Подклетнова, которых нельзя себе представить вне политического мышления, — показаны односторонне, суховато и недостаточно тепло.

Если брать Ждаркина как человека, внутреннему миру которого Панферов уделил наибольшее внимание, нельзя не отметить, что в нем слишком выпирают его честолюбие, самолюбование, физиологизм, зачастую не в правдивом сочетании с неизбежными — у человека его уровня и идейной направленности — мыслями и чувствами большого человеческого плана.

Почему Ждаркину должны быть меньше присущи мысли о человечестве, о судьбах людей, породивших его, всевозможные человеческие мечтания, чем героям классических буржуазно-дворянских произведений? Мысли и мечтания Кирилла — иного содержания и более действенны, но они присущи ему. Мало того, эти мысли и мечтания гораздо более велики и человечны, а потому в гораздо большей степени, чем у героев прошлого, являются содержанием его духовной жизни.

Таковы основные достоинства и недостатки четвертой книги романа Панферова — «Творчество».

*1937*

## ВОСПИТАТЕЛЬ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Горький жив не только в бессмертных своих творениях, которые любит и изучает весь наш народ. Для нас, и более молодых и более зрелых поколений литераторов, Горький живет еще как великий воспитатель широких литературных кадров.

В чем состояла сущность работы Горького как воспитателя литературных кадров? Сущность этой его работы состояла в том, что он воспитывал не голыми догматическими лозунгами, высосанными из пальцев, не пустым теоретизированием, а исходил из требований настоящей, большой жизни миллионов людей и из личного опыта каждого литератора — опыта, который он, Горький, стремился расширить, обогатить и поднять до опыта миллионов. Он вникал в самое существо, в самое сердце, плоть и ткань литературной работы каждого из нас.

Известно, что среди советских литераторов нет почти никого, не затронутого в большей или меньшей степени воспитательным воздействием Горького. Почти у всех сохранились рукописи собственных произведений, испещренные горьковским круглым почерком, с примечаниями на полях, или письма его, или воспоминания о беседах с ним, посвященных литературной работе. Критические статьи его поражают обилием имен авторов, книги которых он не только читал, но подвергал идейному, художественному, даже техническому разбору. Иногда он был пристрастен. Он был большой, живой человек с горячей

кровью в жилах. Но никто, как Горький, не умел так поощрить и окрылить литератора. И в то же время во всех его статьях — недовольство все еще низким по сравнению с требованиями времени уровнем литературы, суровая критика и неизменный призыв: ближе к жизни миллионов!

Оглядываясь на эту многостороннюю деятельность, порой удивляешься: неужели все это по силам было одному человеку?

Удивляешься потому, что даже большим коллективом литераторов мы до сих пор не сумели заменить в этой работе Горького.

Мы еще не научились этой исключительной важности работе — индивидуальной, конкретной, терпеливой, внимательной и дружеской — по политическому и художественному воспитанию советских литераторов, людей вполне духовно здоровых, работающих, растущих, ищущих, но испытывающих на своем пути немало трудностей.

Почему мы не научились этому? Потому, что мы привыкли работать «вообще», потому, что мы привыкли мерять членов Союза писателей тысячами и имеем дело с их фамилиями и анкетами, а не с отдельными живыми писателями и их рукописями. А между тем дело литературы есть одно из *самых живых дел,* творящихся на советской земле, и особенно не терпит бюрократизма и администрирования.

Не пора ли нам покончить с этими бюрократическими навыками и научиться работать по-горьковски? Эта мысль невольно приходит в голову в годовщину смерти величайшего из учителей литературы.

*1937*

# НЕДОСТАТКИ РАБОТЫ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

Подавляющее большинство советских литераторов, партийных и беспартийных, недовольно состоянием дел в Союзе писателей. И недовольно справедливо.

Представьте себе трест или предприятие, где людей понуждают беспрерывно заседать, отрывая их от основного дела. Представьте себе, что на многочисленных заседаниях работников этого треста или предприятия не стоят вопросы производства. Печальны дела такого треста или предприятия. Честные работники — не любящие шумихи, не карьеристы, не крикуны, не бездельники — будут недовольны состоянием дел в таком тресте или предприятии. Союз писателей — это не трест и не предприятие. Союз писателей — организация общественная, демократическая, идейно-воспитательная, творческая. Напомним, что это организация людей, творящих советскую *художественную* литературу. Но что сказать о таком Союзе писателей, в котором людей понуждают беспрерывно заседать, отрывая их от основного дела? Заседает президиум, заседает секретариат (о, разумеется, «с активом»!), заседают бюро секций, заседают разнообразные комиссии, заседает правление Литфонда, созываются бесконечные совещания при издательствах. И редко-редко на каком-нибудь из этих заседаний стоит вопрос о непосредственной писательской работе, редко-редко когда, хотя бы на одном из этих заседаний, встает вопрос непосредственного писательского производства. Не удивительно,

что люди соскучились по хорошему литературному разговору. Не удивительно, что люди воспринимают всю эту заседательскую суетню как выражение бюрократизма. Не удивительно, что люди недовольны состоянием дел в своем Союзе писателей.

Разумеется, автор этой статьи тоже несет ответственность за такое положение дел в Союзе писателей. Но очень трудно изменить это положение, если товарищи, стоящие во главе Союза писателей, попросту говоря, *не любят* художественной литературы.

Работа каждого настоящего, честного писателя всегда стимулируется живой жизнью. Писатель пишет для того, чтобы чем-то поделиться, чему-то научить, что-то открыть, объяснить людям. Художественная литература отвечает на самые сокровенные, самые задушевные, самые великие и прекрасные запросы человека. Поэтому она, художественная литература, пользуется огромной любовью миллионов людей. В ней, как и во всяком настоящем искусстве есть *неповторимое обаяние* для миллионов и миллионов людей. И сами писатели (настоящие писатели, не крикуны, не фразеры, не заседатели, а творцы художественной литературы) *беззаветно любят свое дело.* Лучшие образцы искусства, так же как и живая жизнь, стимулируют их творчество. Крупнейшие художники прошлого, имена которых сияют в веках, как звезды, люди, отдавшие свое могучее перо на благо человечества, были буквально *подвижниками* в области искусства, они были преданы ему беззаветно, искусство было их страстью.

Писательское мастерство не так легко формулировать, объяснять логически; очень трудно *научить* мастерству. И не случайно, что писатели учатся своему мастерству прежде всего друг от друга. Нет другой такой профессии на земле, о которой так много, так страстно и с такой любовью говорили бы друг с другом работники этой профессии, как профессия писательская. Производственный разговор необходим писателю, как воздух.

Не странно ли, что в Союзе советских писателей прежде всего отсутствует этот вдохновляющий творца, любовный и страстный разговор об искусстве? Не странно ли, что товарищи, руководящие Союзом писателей, любят заседать, любят произносить речи, любят сидеть в президиуме, любят поучать, любят видеть свою фамилию

напечатанной в газете, но не любят главного — *не любят художественной литературы, не любят искусства?*

Для того чтобы в Союзе писателей был честный разговор об искусстве, необходимо очень немногое.

Необходимо превратить Союз писателей из плохого, с чиновничьими методами работы департамента по делам литературы *в общественную, демократическую, идейно-воспитательную, творческую, живую организацию.* Пора понять, что все честные советские литераторы (а не два-три человека, воображающих, будто они чем-то руководят) болеют за дело советской литературы, бесконечно любят это дело и хотят отвечать за него.

Руководители Союза писателей не сумели наладить элементарной формы советской демократии в Союзе писателей, не терпят малейшей критики, абсолютно не прислушиваются к голосу советских литераторов, не имеют доверия к их знаниям и опыту, а хотят направлять великое дело советской художественной литературы, так сказать, «единолично».

Какая же цена такому Союзу писателей, в котором оценка тех или иных произведений, определение творческого (и политического) лица писателя, выдвижение «лучших» образцов советской художественной литературы, задвижение «худших» очень часто зависят от произвольного мнения и вкуса того или иного руководителя, а не являются предметом и плодом предварительного широкого писательского обсуждения?

На свет выплывает даже странная «теория». Оказывается, такие обсуждения невозможны, ибо нельзя дать правильной оценки художественному произведению, если ты лично и доскональпо не знаком с его автором. Почему так? А вот почему! Оказывается, можно создать хорошее революционное произведение, будучи человеком идейно чуждым, даже враждебным,—создать его, так сказать, «для маскировки». Вот какими странными «теориями» приходится иным руководителям Союза писателей оправдывать свое незнание литературы, нелюбовь к ней и неумение прислушиваться к коллективному голосу советских литераторов!

По этой странной «теории» наша критика, к примеру, не может высказываться о мировой художественной литературе. Мало ли кто там пишет! Разве со всеми лично перезнакомишься! По этой странной «теории» получа-

ется, что настоящее революционное художественное произведение может возникнуть не только как органический продукт революционной мысли и страсти, воплощенных в живых, простых и справедливых образах, а и как продукт обмана.

Только люди, не имеющие понятия об искусстве, привыкшие принимать за искусство черт знает что, смогли додуматься до этакой «теории». Да, враг использовал и использует художественную литературу в своих целях; да, он пытается обмануть нас своей якобы верностью идеям коммунизма, он приспособляется к нашим лозунгам, маскируется ими. Но честные люди, любящие искусство и не терпящие фальши, имеют все возможности разоблачить маскировку врага. Для этого нужно только одно: в оценке того или иного произведения ставить вопрос не о его абстрактно «идеологических» качествах, а обязательно *о его цельном художественном лице.* Пора, наконец, понять, что в художественном творчестве не звучат и не могут звучать правдиво даже самые, на первый взгляд, «правильные» политические высказывания, если они не находят соответственного живого, образного, художественного воплощения. Пора, наконец, понять, что люди, идейно чуждые и враждебные, маскируясь якобы «правильно поставленной» политической проблемой, политической «остротой», «актуальностью» затронутых вопросов, могут жить в литературе только потому, что в оценке их «произведений» не применяется цельный критерий художественности, не отрывающий идею от ее воплощения. Стоило бы только применить этот критерий, как сразу бы стало видно, что «произведения» этих господ антихудожественны и насквозь фальшивы.

Мы прекрасно понимаем, что очень хорошие мысли иногда не могут быть выражены в произведении просто по неумелости автора. Это очень часто встречается у начинающих авторов. Это случается и с более квалифицированными «мастерами». Но и перед начинающими авторами, и перед квалифицированными «мастерами» не нужно «приседать», потому что нельзя «приседать» ни перед кем в таком великом деле, как революционное искусство, а нужно и перед ними со всею прямотой и остротой ставить требования высокого художественного

качества, художественной цельности, гармонии формы и содержания.

Отсутствие борьбы за высокое художественное качество в Союзе советских писателей портит молодых литераторов и дает возможность бездарным и идейно чуждым людям маскировать свое лицо фальшивыми «идеологически выдержанными» заклинаниями. Не пора ли понять, что без страстной, принципиальной борьбы за высокое художественное качество, за цельность в искусстве нельзя создать высокого социалистического искусства?

Борьба за высокое художественное качество возможна только на основе развертывания честной и принципиальной самокритики, невзирая на лица, самокритики, направленной на литературную работу каждого из нас. И самокритики, направленной на общее положение дел в Союзе писателей.

У руководителей Союза писателей существует довольно странное представление о самокритике. Они думают, что обязанностью руководителя является критиковать членов Союза писателей, «изобличать» их, «ставить на вид», всемерно «поучать» их, «карать», а обязанностью членов Союза писателей является признавать свои ошибки и беспрерывно каяться. Нетрудно видеть, что такая самокритика не имеет ничего общего с большевистской самокритикой. Это скорее самокритика евангелическая, самокритика мытарей — бить себя в грудь и беспрерывно повторять: «Боже, милостив буди мне, грешному!» Самокритика большевистская есть самокритика не только сверху, но и снизу. Такой самокритике учила и учит нас Коммунистическая партия. На такой самокритике развернулись силы многомиллионных масс народа, при помощи такой самокритики совершились и совершаются в Советском Союзе великие дела.

Не пора ли ввести эти методы большевистской самокритики и в практику Союза писателей?

Руководители Союза писателей привыкли числить писателя по спискам и ведомостям. Писателей чуть ли не меряют на аршины. А между тем каждый честный советский писатель представляет собой маленькое производственное предприятие, а иногда и большое предприятие. Каждое такое предприятие скопило немалый

опыт работы. Когда же, наконец, в Союзе писателей будут прислушиваться к этому опыту?

Представьте себе, что какой-нибудь из советских литераторов, получив повестку на очередное заседание, скажет: «Я не могу прийти на заседание потому, что я должен прочесть рукопись своего товарища». Можно вообразить себе, как удивятся руководители Союза писателей. Чего доброго, они сочтут это за «потрясение основ». Подумать только! Здесь важнейшее заседание, а там какая-то рукопись!

Пора, наконец, понять, что работа с писателями — это прежде всего и главным образом работа с его рукописью. Ибо рукопись писателя — это и есть его труд. Читка рукописей, разговор по поводу рукописей, редактирование рукописей — это для Союза писателей гораздо более важные дела, чем все заседания, вместе взятые.

Почему в Союзе писателей существует такая странная категория, как «кандидаты в писатели»? Ведь если идти в этом направлении дальше, то можно создать категорию «сочувствующих» писателей. Просмотрите кандидатов в члены Союза — и вы увидите, что среди них есть прекрасная молодежь, которая по своему уровню давно превосходит многих из «старейших» членов Союза. С другой стороны, там немало людей, которые начали писать при царе Горохе, успели уже состариться, но писать так и не научились. Давным-давно пора ликвидировать эту странную категорию «кандидатов в писатели». И сделать это можно чрезвычайно просто. Вместо того чтобы мытарить квалифицированных писателей по заседаниям, не лучше ли было бы поручить им в определенный срок *перечитать рукописи* кандидатов в члены Союза и перевести способных людей в члены Союза, а неспособным в литературном деле людям, то есть не писателям, помочь устроиться на другой работе. Работа с молодыми писателями заключается не в выдаче им «кандидатских» карточек (зачем вообще существуют удостоверения на звание писателя?), а, прежде всего, в работе над их рукописями.

Страна наша переживает невиданный подъем. Происходившая недавно сессия Верховного Совета наглядно, перед всем миром, демонстрировала духовную красоту и величие нашего народа, сплотившегося вокруг знамени

Ленина. Никогда еще не было таких прекрасных условий для поистине чудесного размаха творческой работы.

И достижения советской художественной литературы могли бы быть во сто крат больше, если бы Союз писателей заботился не о показной шумихе, не о показном «авторитете» того или иного из «руководителей», а помнил бы больше об интересах народа, помогал бы советским литераторам работать и способствовал бы тому, чтобы великий народ наш получал побольше полноценных, могучих, радостных произведений.

*1938*

# ДЕТСКИЕ СТИХИ СЕРГЕЯ МИХАЛКОВА

Все маленькие дети знают стихи «Дядя Степа», «А что у вас?», «Про веселого туриста», «Про мимозу», «Мы с приятелем». Эти и многие другие детские стихи написал молодой поэт Сергей Михалков.

Благодаря детям эти стихи стали известны и взрослым. На выступлениях поэтов в самых разнообразных аудиториях поэт Сергей Михалков пользуется неизменным успехом. Не везет ему только у нашей критики. И если судить по нашим критическим журналам, получается, будто и нет на свете поэта Сергея Михалкова.

Почему наши критики обходят молчанием молодых поэтов и писателей? Обходят они их главным образом по тем соображениям, по каким герой рассказа Чехова «Человек в футляре» даже в самую солнечную погоду надевал калоши: «Как бы чего не вышло!»

Михалков — поэт незаурядный. И замечателен он главным образом тем, что, будучи сам воспитан Советской страной и советской властью, пишет стихи, воспитывающие детей в духе Советской страны и советской власти. Все стихи Михалкова согреты теплым, серьезным, наивным юмором и пронизаны ясным светом человеческой молодости. Они преисполнены подлинной и непосредственной любви к жизни, любви к труду, любви к людям труда, любви к родине, природе.

Михалков воспитывает в детях черты мужества, смелости, благородства, готовности защищать слабых и

угнетенных. Таков главный герой одного из самых лучших стихотворений Михалкова — долговязый, бесстрашный, благородный друг детей, дядя Степа.

Михалков приучает детей к дисциплине, к труду, выдержке в труде и учебе. Героизм, воспеваемый Михалковым, — это героизм повседневной работы и учебы. Вот стихотворение «Герои». Дети играют во дворе. Один изображает Чапаева, второй — Каманина, третий — Кривоноса. Но игра кончается. Детям пора домой, начинается жизнь. «Герои» капризничают. «Чапаев» жалуется на то, что «спать при свете неудобно, почему кровать скрипит?». «Каманин» ноет: «Чистить зубы не хочу, я и с грязными зубами до Игарки долечу». «Кривонос» к столу садится, «чуть не плача, говорит: эта каша не годится, от нее живот болит». Михалков разоблачает ребят и показывает им, что нельзя стать героем, как Чапаев, Каманин и Кривонос, если не будешь героем в повседневной жизни, в учебе, в труде.

В замечательных стихах «Про веселого туриста», с песней путешествующего по родной стране, — туриста, полного любви к людям, зверям, травам, бесстрашного перед опасностями, Михалков поет радостный гимн родине, ее людям, природе, богатству:

Он слышал и зверя и птицу,
В колючие лазил кусты.
Он трогал руками пшеницу,
Чудесные нюхал цветы.

Стихи Михалкова пронизаны духом братства народов: «Товарищи», «Ребята», «Итальянская песенка». И интернационализм стихов Михалкова так же органичен и естествен, как все, что он пишет для детей и о детях.

Сюжетное построение стиха у Михалкова очень простое и очень доходчивое. «Огород» — стихи для самого младшего возраста. Ребятишки из детского сада выезжают на дачу. На даче у них появляются друзья-животные: собака, кошка, свинка, петух и др. Дается краткая, выразительная, в несколько эпитетов, характеристика животных. Дети работают на огороде, сажают овощи, лелеют, выращивают их. Но вот беда — овощи вырастают, а животные — друзья детей — губят плоды их труда. Оказывается, за животными тоже нужно смотреть, ухажи-

вать. Кратко и выразительно показано, как нужно обращаться с каждым животным. Так на протяжении очень небольшого стиха дается ребенку очень много полезных сведений, и в то же время ребенку прививаются навыки труда.

Стихи Михалкова написаны в четком ритме, звучно, выпукло:

И живут в квартире с нами
Два ужа
И два ежа,
Целый день поют над нами
Два приятеля чижа.
И про наших двух ужей,
Двух ежей
И двух чижей
Знают в нашем новом доме
Все двенадцать этажей...

Михалков — поэт не только для детей, у него есть стихи и для взрослых. Некоторые из них удачны, как например, «Совесть моя» — стихотворение о восемнадцатилетнем избирателе в Верховный Совет, или стихотворение «Ливень».

Но нужно отметить, что за последний год Михалков стал довольно часто писать стихи на «злобу дня» и писать их торопливо. В таких стихах, как «Знамена мая», «Оборонная комсомольская», «Поздравление», и в некоторых других неприятно поражают неряшливые, недоделанные строчки, трафаретные выражения и общая поверхностность мышления. В этом скорописании таится для Михалкова известная опасность. Он должен это учесть и больше работать над собой.

*1938*

# СОВЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Советская художественная литература с ее новым содержанием и богатством национальных форм является детищем нового, социалистического общества СССР — и, можно сказать, его любимым детищем.

Советская литература является в то же время наследницей всего прекрасного и великого, созданного художественными гениями человечества, людьми, имена которых сияют в веках, как звезды. Шекспир и Толстой, Гете и Пушкин, Фирдоуси и Руставели, Гоголь и Шевченко, Бальзак и Горький — такова та великая школа, в которой учится, которую наследует советская художественная литература.

В Советской стране традиции классического искусства подняты на небывалую высоту. Впервые гиганты литературы прошлого, их великолепный труд на благо человечества стали достоянием миллионов и миллионов народа. Советская пресса уделяет внимание классической литературе, как русской, так и иностранной, едва ли не больше, чем литературе современной. Целые полосы крупнейших политических газет периодически посвящаются таким именам, как Лермонтов, Гончаров, Чернышевский, Белинский, Добролюбов, Некрасов, Салтыков-Щедрин.

Весь народ отмечал юбилейные даты Гете, Пушкина, Фирдоуси, Руставели как народные праздники. Тираж произведений классиков, издающихся ежегодно на раз-

личных языках СССР, исчисляется десятками миллионов. К юбилею Пушкина этот великий народный поэт был переведен на языки даже самых малых народов и распространен в десятках миллионов экземпляров во всех республиках, краях и областях страны. Творчество его было предметом обсуждения на страницах советской прессы и на многолюдных собраниях народа в течение ряда месяцев. Этот народный праздник поэзии послужил великим стимулом в деле развития художественного, эстетического вкуса народа и поднял требовательность народа к современной литературе.

Имена крупнейших писателей и поэтов различных народов, в прошлом задавленных царской деспотией, стремившейся к тому, чтобы их имена остались неизвестны человечеству, извлечены нами из национальных сокровищниц каждого народа и превращены в достояние всех народов СССР. Грузинские классики — Руставели, Илья Чавчавадзе, украинские — Шевченко, Коцюбинский, азербайджанские — Низами Гянджеви, Ахундов, многовековой эпос киргизского народа — «Манас», армянского — «Давид Сасунский», карельского — «Калевала» и многие другие образцы народного творчества переведены и переводятся на все языки народов СССР.

Сотни театров, начиная от самодеятельных театральных кружков в колхозах и на заводах и кончая крупнейшими театрами, известными всему миру, ставят из года в год лучшие классические пьесы мирового репертуара.

Таково то литературное наследство, на основе критического усвоения которого растет и развивается современная советская художественная литература.

## НОВЫЙ ГУМАНИЗМ

Формирование социалистической личности, рождение новых, справедливых форм отношений между людьми, борьба с остатками старого строя людских отношений, с волчьими законами конкуренции, борьба за *новый гуманизм* — таково в основе своей содержание советской художественной литературы.

Художественная литература Страны Советов приняла, как историческую эстафету, от литературы классической — знамя гуманизма, но гуманизма *нового* типа.

Первым провозвестником этого нового гуманизма был гениальный художник трудовых низов общества Максим Горький. В отличие от великих гуманистов старой русской литературы, которые, начиная с «Шинели» Гоголя, «Униженных и оскорбленных» Достоевского и кончая Чеховым и Короленко, воспитывали чувство жалости и сострадания к униженным и оскорбленным, но не видели пути избавления человечества от горестей нищеты, бесправия и унижения, Максим Горький первый дал образ человека — борца с общественной несправедливостью, человека, гордого счастьем борьбы. Горький, как никто другой, показал миру, что в среде трудящихся людей, подавленных уродствами старого строя, лишавшего человека права на жизнь, права на труд, права на счастливое материнство, права на любовь к родине, которая в тех условиях не могла быть отчизной для него, лишавшего человека права на счастье, — что именно в этой среде, в среде народа, заложены черты великого и прекрасного — черты товарищества, братства, героизма, трудового энтузиазма, разумного творчества, коллективизма. И в то же время именно в этой среде таятся силы, способные изменить общественное устройство и дать человеку труда все человеческие права. «Человек — это звучит гордо». Эти слова Горького, от частого употребления ставшие было почти трюизмом, ныне получили свое истинное значение и подняты народом нашей страны как знамя.

Именно поэтому Максим Горький по праву считается зачинателем новой, советской литературы. Из нее совершенно ушел тот герой буржуазной и дворянской литературы XIX столетия, который символизировал собой страшное неблагополучие в общественной жизни, — герой-индивидуалист, герой-карьерист, стяжатель, бездельник, самовлюбленный нарцисс, герой-неврастеник с непомерно разросшимся «я», герой, которому «суждены благие порывы, но свершить ничего не дано». Советская литература не воспевает Растиньяков, Чайльд-Гарольдов, Рудиных и Раскольниковых, а тем более Эриков Фальков, потому что эти герои при новом общественном строе ушли из жизни. Советская литература воспевает большие общественные страсти в борьбе за справедливый, человеческий строй жизни. Она воспевает черты народной героики, трудового пафоса, черты нового братства: превращение женщины в равноправного труженика и творца общества на-

ряду с мужчинами; устранение национального гнета и унижения; путь крестьянина-труженика от мелкого собственника, ограниченного идиотизмом деревенской жизни, к крестьянину-коллективисту, сознательному творцу своей жизни; любовь к отечеству, рожденному в огне революционных битв; принцип соревнования в труде, возвышающий человеческую личность, этот прекрасный принцип, пришедший на смену старому, ужасному принципу конкуренции — бить отсталых и слабых, — унижавшему человеческую личность.

В этом новом гуманизме и заключается отличие советской литературы от литературы старой и от литературы других стран в наше время. Именно эти черты характеризуют героев произведений Фурманова, Шолохова, Алексея Толстого, Серафимовича, Валентина Катаева, Малышкина, Паустовского, Леонова, Всеволода Иванова, Островского и многих других советских писателей, как бы они ни были отличны друг от друга как художественные индивидуальности.

Можно взять как пример героев романа Николая Островского «Как закалялась сталь». Автор этой книги, жизнью своей показавший высокий образец общественного мужества, дает нам фигуры людей, для которых борьба за счастье человечества является содержанием всей их жизни, которые достигают в этой борьбе больших высот общественного сознания, неся в то же время в себе обаятельные черты народной простоты, скромности. Павел Корчагин, герой романа «Как закалялась сталь», являет собой пример новой индивидуальности, не противопоставляющей себя народу, а борющейся за превращение миллионов людей, задавленных старой, рабской жизнью, в миллионы ярких индивидуальностей, полноценных личностей. Это — гуманизм, рождающийся в борьбе, борьбе жестокой, но неизбежной и победоносной. Этот гуманизм, рожденный в борьбе, типичен для всей советской художественной литературы нашего времени.

Прочтите «Одиночество» — роман молодого писателя Николая Вирты. Роман изображает эпоху конца гражданской войны, продразверстки в деревне и обнищания крестьянства в итоге двух войн и трудностей борьбы с контрреволюцией, период, когда в пределах бывшей Тамбовской губернии вспыхнуло восстание, руководимое

партией эсеров и зажиточной верхушкой деревни, восстание, носившее по имени своего главного руководителя Антонова название «антоновщины». Восстание это сошло на нет не столько под давлением частей Красной Армии, сколько в силу разочарования крестьян в «антоновщине». И самая лучшая сцена в этой книге — это сцена встречи двух братьев: старшего — красноармейца и младшего — участника антоновского восстания в избе у старухи матери. Старший брат покоряет младшего силой правды. Она, эта сцена, сделанная с большой психологической тонкостью, показывает с предельной жизненной убедительностью торжество правды революции, суровой правды рождения в огне борьбы новых, справедливых отношений между людьми. Сила этого произведения в том, что оно показывает процесс становления новой личности высокого общественного типа из вчерашнего темного крестьянина.

Молодой поэт Александр Твардовский, давший поэму о коллективизации деревни под названием «Страна Муравия», представляет из себя растущего художника такого же нового гуманистического склада. Тема этой поэмы, навеянная одним из эпизодов в романе Панферова «Бруски», чрезвычайно интересна. Крестьянин среднего достатка Никита Моргунок, не желая вступать в колхоз и сдать в колхоз свою лошадь, отправляется в путешествие по всей стране в телеге на поиски «Страны Муравии», мужицкой страны, где нет колхозов, но в то же время мужики живут хорошо, «по справедливости». Деревня по всем необъятным просторам нашей родины разворошена коллективизацией, как муравейник. Никита Моргунок встречается с десятками людей, поднятых колхозным строем на высоту большого общественного, человеческого сознания; он видит, что труд в колхозах стал более осмысленным и благородным, жизнь зажиточной и культурной, и сам приходит к осознанию необходимости новой жизни. Колхозная деревня как раз и оказывается той «Страной Муравией», страной справедливого труда, которую он ищет. Эта поэма, написанная в духе некрасовской поэтической традиции, но вполне индивидуально и оригинально, является одним из лучших поэтических произведений последнего времени.

Вдумчивый читатель без труда убедится в том, что успех двух книг Валентина Катаева — «Белеет парус

одинокий» (известной также по кинокартине этого же названия) и «Я сын трудового народа» — есть также успех нового, социалистического гуманизма. То же можно сказать о романе Александра Малышкина «Люди из захолустья».

Советскую художественную литературу западная критика иногда упрекает в том, что она показывает будто бы внешнюю сторону жизни в СССР, ее, так сказать, материальную сторону и общую картину общественных отношений, в ущерб изображению жизни отдельного человека, отдельной личности. Такой недостаток действительно был присущ многим произведениям советской художественной литературы, главным образом, в период первой пятилетки. Этот недостаток объяснялся тем, что трудно было художнику, на глазах у которого происходят грандиозные, мирового значения события, угнаться за темпом жизни. Художник все записывал наспех, намечая только контуры нового общественного здания, проступающие сквозь кажущийся хаос стройки. Но пришло время, когда люди, создатели этого величественного здания СССР, почувствовали в самих себе и на себе результаты своего труда. С невиданной быстротой стали подниматься из среды народа сотни тысяч и миллионы новых организаторов, хозяйственников, инженеров, развитых работников физического труда, овладевших новой техникой на колхозных полях и в социалистических заводах, учащейся молодежи, в сознании которой не сохранилось даже памяти о прежнем строе, людей необыкновенной любознательности, идейной непримиримости, жизнерадостности, силы воли, большой трудоспособности, широкого общественного размаха и практической, деловой сметки. И эта новая личность, рожденная социалистическим строем, все чаще является предметом внимания нашей художественной литературы. Не случайно, что именно теперь многие писатели, особенно драматурги и сценаристы, нашли в себе художественные силы взяться за изображение образа великого Ленина. И надо сказать — не без успеха. В величественном образе вождя социалистического народа наши художники справедливо видят выражение лучших качеств самого народа, народа — борца и труженика, народа — поэта и строителя.

Новое, гуманистическое содержание литературы дало более ясное и широкое объяснение тому понятию, которое принято обозначать словами *социалистический реализм.*

Многие любители изящной словесности на Западе думали: «Большевики, конечно, догматики, вот придумали догму творчества в области литературы и искусства и дали этой догме название — социалистический реализм; известно, однако, что творить по догме невозможно, а следовательно, никакой настоящей, большой, живой литературы большевики не создадут».

Но социалистический реализм — не догма творчества. Это не аршин для измерения достоинств и недостатков произведения. И, уж во всяком случае, это не рецепт изготовления художественных произведений. Социалистический реализм — это понятие глубоко жизненное, это результат многолетней работы советских художников самых различных индивидуальностей и особенностей мастерства. Это объективное определение того, *чем* стала, *какой* стала художественная литература страны в итоге двадцатилетней работы по переделке страны и людей.

Почему — *реализм?* Потому что реализм есть жизненная правда, а правда есть знамя народа, переделывающего старый мир в новый.

Почему *социалистический* реализм? Потому что в облике людей, в содержании людских отношений появились те новые качества, которые рождает *только* социализм. А люди и их отношения являются главным объектом литературы. Правдиво изобразить новый мир и новых людей можно только в том случае, если смотреть на мир и на людей глазами подлинного революционного социалиста. Наши художники хотят изображать мир правдиво, и потому они изображают мир как революционные социалисты. Это и значит быть социалистическим реалистом в искусстве.

Правдиво изобразить мир, находящийся в стремительном движении, мир перестраивающийся, мир, полный трудностей, противоречий, к числу которых принадлежит и деятельность врагов, действующих и вовне и внутри страны, стремящихся этот новый мир уничтожить, — правдиво изобразить этот мир можно, только беря его

в развитии, видя в сегодняшнем дне контуры завтрашнего дня, обладая способностью и силой мечтать и верить в успех дела, дополнять воображением то, что едва еще наметилось в жизни. И эта черта — способность мечтать и предвидеть — присуща социалистическому реализму. В этом смысле он несет в себе романтику нового типа, романтику оптимистическую, жизненную, опирающуюся на реальность развития.

В теоретических определениях характера литературного творчества всегда было немало догматизма. Вряд ли, например, найдется такой ученый критик, который согласится назвать фантастику Джонатана Свифта реализмом. Конечно, «Путешествия Гулливера» — это фантастика. Нет и не было на земле страны лилипутов, великанов и, уж конечно, не было гуингмов. Но «Путешествия Гулливера» были сатирой на современное Свифту английское общество, сатирой злой, остроумной, правдивой. Человек, знающий историю Англии, без особого труда может определить совершенно реальные жизненные, общественные основы сатиры Свифта. Наконец, в людских отношениях всех времен всегда были дела великие и дела малые, всегда были люди большие и маленькие в смысле общечеловеческом, всегда было довольно много пошлости и глупости. Можно надеяться, что этому когда-нибудь придет конец. Но до тех пор сатира Свифта сохранит свои реальные жизненные основания. Почему же в таком случае не считать Свифта одним из величайших реалистов? Ведь у Шекспира, в его творениях, действовали привидения наряду с людьми живой плоти и крови. Однако страсти и отношения, изображенные Шекспиром, были могущественным сгустком действительных людских страстей и отношений, и потому Шекспир был и останется гениальным реалистом.

Великим реалистом в своих художественных творениях был Лев Толстой, несмотря на порочную «философию» непротивления злу. Реалистом был Стендаль, хотя сам он называл себя романтиком. Реалистом был Бальзак, даже в «Шагреневой коже». Реалистом был Гете в «Фаусте». Реалистами были все те великие художники прошлого, мысли и взгляды которых были порождены могучими социальными движениями, широкими общественными потребностями, хотя художники эти выражали свои взгляды самыми разнообразными способами, прибегая

в случае надобности или склонности даже к привидениям или к Мефистофелю.

Понятие реализма, если подходить к нему не с узкой меркой догматика, основывающегося на внешних признаках, а подойти с точки зрения исторического развития человечества, реальной жизни общества, с пониманием того, что волновало человечество веками, что искажало его жизнь, чего не хватало и не хватает людям в жизни, отчего они страдают и чего они хотят достигнуть в поисках счастья, — тогда понятие реализма обнимет собой многих художников прошлого, самых различных взглядов, форм и манер письма, художников, уже распределенных догматиками по различным мелким полочкам литературных школ и школок.

Так обстоит дело и с социалистическим реализмом. Он предполагает самую разнообразную тематику, различные манеры выражения своих мыслей, вплоть до фантастики, исключительную свободу индивидуального художественного творчества. Но он перестанет быть социалистическим реализмом, если не будет отвечать тем требованиям нового, социалистического гуманизма, который не выдуман людьми, а рожден самой жизнью, растет, развивается и крепнет и имеет реальные силы, чтобы противостоять всякому человеконенавистничеству и мракобесию.

За последние годы в СССР появилось много исторических произведений — прозаических, поэтических, драматических. Назовем, к примеру, роман Алексея Толстого «Петр I», книгу Георгия Шторма о Ломоносове, «Одеты камнем» Ольги Форш, драму в стихах Ильи Сельвинского «Рыцарь Иоанн» — о крестьянском восстании Болотникова в начале XVII столетия в России, роман Тынянова «Пушкин» и другие. Эти произведения, говорящие о прошлом, можно, однако, тоже отнести к произведениям социалистического реализма, поскольку история в них подана правдиво и поскольку вопросы и проблемы, поставленные в этих произведениях, перекликаются с современностью, волнуют человека *социалистического* общества, отвечают на *его* мысли и чувства.

За последние годы советскими поэтами — Лебедевым-Кумачом, Сурковым, Светловым и другими — написано много песен, нашедших прекрасное музыкальное выражение. Эти песни поет весь советский народ. Многие из

этих песен поются и за границей. Это — песни новой жизни. Это — социалистический реализм.

Алексей Толстой в фантастической форме, в форме детской сказки «Золотой ключик», воспевает новый, социалистический гуманизм, тот гуманизм, на котором воспитывается юное поколение страны. Это — тоже социалистический реализм.

## НАРОДНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Советская художественная литература стала общенародным делом. Наши писатели — это в большинстве своем люди, вышедшие из трудовых низов, из демократических слоев населения. Героями произведений являются в большинстве выходцы из среды народа — рабочие, колхозники, красноармейцы, новая, советская интеллигенция. Лучшие книги советских авторов — Новикова-Прибоя, Шолохова, Серафимовича, Толстого, Валентина Катаева, детских писателей и поэтов — Маршака, Корнея Чуковского, Ильина, Сергея Михалкова, Агнии Барто, Аркадия Гайдара — и многих других переиздаются по нескольку раз в год и выходят миллионными тиражами. Многие произведения современных авторов изучаются в школах. Спрос на книгу так велик, что книга с тиражом в несколько сот тысяч расходится в несколько дней. Народ следит за развитием художественной литературы и предъявляет к ней свои требования. У нас выходило и продолжает выходить много книг о гражданской войне: «Хлеб» Алексея Толстого, «Я сын трудового народа» Валентина Катаева, «Падение Кимас-озера» Геннадия Фиша и другие. Появляются книги о будущей войне. Назову, к примеру, переведенную на чешский язык книгу Павленко «На Востоке». И это естественно. Империалисты Европы и Азии поставили мир перед угрозой войны. Советский народ жаждет мира и борется за дело мира. Но он стоит всегда перед угрозой нападения и должен быть всегда готов к войне. Отсюда такой интерес к книгам о недавнем героическом прошлом, когда народ, еще не оправившись от мировой войны, полуголодный, разутый, не имевший развитой техники, отстоял свою независимость от полчищ врагов. Отсюда интерес к книгам о героическом будущем, в котором наш народ не сомневается.

Советская литература, пронизанная новым гуманизмом, противостоит всем своим содержанием мировому империализму, взявшему за основу своей деятельности человеконенавистничество и мракобесие. В последнее время, в связи с ростом военной опасности, немало выходит у нас книг, носящих прямой антиимпериалистический характер, написанных в духе советского патриотизма. Еще больше пишется на эти темы драматических произведений и сценариев. (Нужно сказать, что в советских условиях работа над сценарием не считается работой, так сказать, низшего типа. Крупнейшие мастера художественного слова все больше обращают свое внимание на кино. Известны сценарии Алексея Толстого по мотивам его романа «Петр I», Вишневского — «Мы из Кронштадта», Павленко — «На Дальнем Востоке», Николая Тихонова — «Друзья» и ряд других.)

Иные думают, что в Советском Союзе писатели пишут по заказу, что советская литература является литературой «низшего типа», ибо она обслуживает реальные жизненные потребности народа, а не парит в небесах, как это полагалось бы «высокой» литературе. Но эти люди забывают, что вовсе не требуется художнику никакого заказа в стране, где существует большое морально-политическое единство народа, где жизнь писателя тесно связана с народной жизнью, где интересы народа выражаются открыто, сильно и непосредственно. Советская литература не по заказу, а совершенно органически является литературой народных требований и чаяний. И именно поэтому она является литературой высокого типа. Народ, создавший Пушкина, Льва Толстого, Горького, не может удовлетвориться низким художественным качеством книги, даже если такая книга совпадает с политическим настроением. Народ требует от литераторов совершенных, высоких, законченных художественных форм. Но он требует форм ясных, простых, выразительных, доступных миллионам людей. Форма ради формы, гнилая традиция упадочных литературных школ предреволюционного времени, заимствования от захудалых провинциальных школ современного декаданса типа каких-нибудь «сюрреалистов» вызывают со стороны народа протест и активную критику, которая находит свое отражение в советской печати и иногда, в силу своей решительности, пугает кое-кого из западноевропейских и

американских читателей: нет ли, дескать, в этом какого-то посягательства на свободу творчества?

Но все дело в том, что искусство формы ради формы, искусство, лишенное больших идей, не может иметь успеха в нашей стране.

Искусство не может считаться настоящим искусством, если оно не становится глубоко народным, нужным народу, любимым им. Народ не хочет подавить ничьей художественной индивидуальности. Он стоит за творчество органическое, большое, свободное и содержательное. Но народ не хочет тратить государственные, народные деньги на всевозможные кунштюки, интересующие два-три десятка людей, ушибленных в детстве.

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ ФОРМЫ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Все, что сказано мною относительно нового гуманизма советской литературы, относительно социалистического содержания ее, характеризует литературу, выходящую на всех языках народов СССР. СССР насчитывает десятки национальностей. Очень многие из них до революции не имели своей письменности. Сейчас нет такого народа у нас, который не только не имел бы письменности, но не создал бы своих писателей. Имена народных поэтов — Джамбула из Казахстана, Сулеймана Стальского, недавно умершего певца Дагестана, которого великий Горький назвал Гомером XX века, известны всему Советскому Союзу, песни их читаются и поются везде. Народы более грамотные, имевшие в прошлом свою письменность, имеют развитую литературу, не уступающую литературе русской. Сказанное справедливо, главным образом, в отношении поэзии. Каждая из союзных республик имеет поэтов высокого поэтического мастерства, известных всему Советскому Союзу. Таковы: Янка Купала и Якуб Колас в Белоруссии, Павло Тычина и Микола Бажан на Украине, Галактион Табидзе, Симон Чиковани и Георгий Леонидзе в Грузии, Самед Вургун в Азербайджане, Аветик Исаакян, Наири Зарьян, Гегам Сарьян в Армении, еврейские поэты Перец Маркиш, Галкин. Эти имена можно было бы умножить.

Внимание народов к литературам братских республик огромно. Можно сказать, что поэты и писатели, пи-

шущие на разных языках, находятся в постоянном обмене творческим опытом и учатся друг от друга.

Что значит национальная форма в искусстве? Это значит прежде всего — родной язык. Это значит также — своеобразный для каждого народа дух и строй речи, вобравшей в себя в течение столетий народный фольклор. Это значит — традиция национальной классической литературы, что особенно важно в поэзии. Это значит, наконец, — тот неповторимый национальный склад характера, психологические, эмоциональные особенности народа, которые и создают неповторимый цвет и запах каждого национального искусства. В СССР раскрепощены эти живые народные родники, источники творчества, и поэтому искусство народов СССР расцветает, как яркий, многоцветный ковер.

Империализм, который стремится к удушению и порабощению не только своего народа, но и других народов, тем самым низводит искусство к обману, к дешевой демагогии, лишает его многонациональных красок, делает его односторонним и одноцветным. Однако опыт истории показывает, что удушить народное искусство невозможно. Сколь живучи в народе родники его творчества, показывает, к примеру, искусство чешского народа. В течение столетий чешский народ был угнетаем, самый язык его пытались уничтожить. И, однако, даже в условиях национального угнетения, живые родники народного творчества били с огромной силой в деятельности великих «будителей» чешского народа в прошлом столетии, создав такие имена, как Сметана — в музыке, Гавличек, Неруда — в литературе. В Словакии это народное творчество нашло своих крупнейших выразителей в таких поэтах, как Янко Краль, как Гвездослав, Краска.

Писатели народов Советского Союза, знавшие, что такое национальное угнетение, и теперь освободившиеся от него, с любовью, интересом и вниманием следят за развитием и судьбой чешской и словацкой литератур и верят и знают, что голос этих литератур не умолкнет никогда.

*1938*

# ПАМЯТИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Станиславский принадлежит к тем лучшим людям человечества, имена которых оно бережно хранит в своей памяти, пример которых будет снова и снова вдохновлять людей на гигантский труд творчества.

Станиславский, начавший и возглавивший целую эпоху в русском театре, был в области искусства не только крупнейший мастер, он был подвижник, был предан искусству до конца и без остатка.

Искусство — это отраженный свет жизни, и многие, очень многие из деятелей его, говорящие о том, что они преданы только искусству и больше ничему, свидетельствуют о том, что они импотенты в жизни, не любят ее и ничего не могут в ней сотворить. Таких, с позволения сказать, деятелей искусства очень много в современной Западной Европе.

Станиславский был большим, незаурядным, гениальным человеком *в жизни,* он был творцом искусства настоящей, большой жизненной правды, искусства, которое обобщает, зовет, преобразует мир. Именно поэтому театр, созданный им, со всеми ответвлениями этого театра во втором, третьем, четвертом поколениях, оказался самым любимым театром нового, социалистического человечества, поднявшего правду как свое боевое знамя.

Подвижничество Станиславского в театре было то же самое, что подвижничество Бетховена в музыке, Менделеева — в химии, Павлова — в физиологии. Это

подвижничество всех гениальных людей, преданных своему делу за то, что оно может дать и дает людям. Как все деятели этого склада, Станиславский не терпел компромиссов, никогда не снижал требований к себе, не обольщался успехами. Если видел, что выходит плохо, говорил, что это плохо, и не боялся отстаивать хорошее, если окружающие не сразу понимали, что это хорошо.

Все актеры обожали его и в то же время трепетали перед ним, зная правдивость и резкость его суждений. Такое чувство испытывали, вероятно, ученики великих художников Возрождения.

Книга Станиславского, обобщающая опыт его жизни и труда, называется «Моя жизнь в искусстве». Ему важно было не то, что искусство дает ему, каким он сам выглядит перед людьми, а ему важно было достичь самых высоких пределов воплощения жизненной правды в искусстве, чтобы вызывать в людях высокое и полное эстетическое наслаждение, без которого не может быть подлинной, многогранной человечности.

Великий писатель Максим Горький приветствовал Станиславского словами: «Кланяюсь вам — красавец человек!» Да, Станиславский был человек-красавец, человек-борец — необыкновенной душевной чистоты, честности перед собой, перед своим трудом и перед людьми.

*1938*

# НОВОЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО

*(к двадцатилетию ВЛКСМ)*

Облик молодого человека нашей страны в корне отличен от облика молодого буржуазного героя, так хорошо изображенного старой классической литературой. Почти вся буржуазная литература XIX века была посвящена молодежи. Эта литература дала классические образы героев — представителей имущих, привилегированных классов, героев-индивидуалистов, героев-собственников.

Культивирование индивидуализма, противопоставление отдельной личности так называемой толпе присуще буржуазии по самой ее социальной природе и является в то же время одним из ярчайших образцов буржуазной лжи и лицемерия.

Права личности, права человека были написаны на знаменах буржуазии, когда она выступала как класс революционный, так же как были написаны тогда на ее знаменах лозунги свободы, равенства и братства. Буржуазные философы-просветители, предвестники буржуазной французской революции XVIII столетия, выступали с требованием свободы личности и восславили критический разум человека. Эти требования были тогда революционными. Под лозунгом свободы и прав человека буржуазия повела массы на штурм абсолютизма. Но эти лозунги были лживы.

Очень скоро, как только буржуазия победила, от лозунгов свободы, равенства и братства, от требований прав человека и свободы личности не осталось и следа. Вместо «общественного договора Руссо» осуществилось господство кучки буржуазии над миллионами трудящихся; вместо всеобщего мира, декларированного французской революцией, — завоевательные войны; вместо равенства — неслыханный рост противоречий между имущими и неимущими, между бедностью и богатством.

Растут преступления, мошенничества в области торговли, и пышно расцветают пороки буржуазии; растет проституция на основе нищеты; буржуазный брак, эта святыня буржуазной морали, превращается в узаконенную проституцию. Главным героем времени становятся деньги, *чистоган.*

«Чем меньше ты ешь, пьешь, покупаешь книг, чем реже ты ходишь в театр, на балы, в кафе, чем меньше ты мыслишь, любишь, теоретизируешь, поешь, рисуешь, удишь и т. д., тем больше ты сберегаешь, тем значительнее становится то твое достояние, которое не смогут съесть ни моль, ни ржавчина, — твой *капитал»,* — так характеризовал великий Маркс рецепты буржуазной политической экономии. «...Всю ту долю жизни и человечности, которую отнимает у тебя политико-эконом, он возмещает тебе в *деньгах* и *богатстве,* и все то, чего ты не можешь, то могут твои деньги: они могут есть, пить, идти на бал, в театр, они могут путешествовать, могут приобрести себе искусство, ученость, исторические раритеты, политическую власть, словом, они могут купить все, они настоящая *сила*» [1].

На исторической сцене появился главный герой буржуазии — индивидуалист всех рангов и мастей во всем его многообразии и «великолепии»: герой — стяжатель, карьерист; герой — разочарованный бездельник; герой — неврастеник с дряблыми мышцами; молодая женщина, превратившаяся в орудие наслаждения и превратившая половую любовь в основную цель и содержание своей жизни; герой — самовлюбленный нарцисс; герой — завоеватель, колонизатор, выжимающий из крови и жил негров, малайцев, китайцев, индусов чистоган для буржуазии.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 657.

Лучше всего изобразил этого молодого героя буржуазии крупнейший французский писатель XIX века Бальзак. Молодой герой произведений Бальзака приходит в Париж из глубокой французской провинции, имея в кармане несколько франков. Это сын мелкого рантье, буржуа, чиновника. Ему предстоит борьба не на жизнь, а на смерть, чтобы добиться богатства, славы, почестей. Он бродит по улицам Парижа, посещает хорошие и дурные места, со всем знакомится. В конце концов ему надоедает только смотреть на золоченые коляски буржуазии, на всю буржуазную роскошь — ему самому хочется этим обладать.

У Растиньяка — так зовут героя — появляются помощники, которые учат его жить. «Вы хотите создать себе положение, я помогу вам, — говорит ему его родственница, виконтесса де Босеан. — Исследуйте всю глубину испорченности женщин, измерьте степень жалкого тщеславия мужчин... Чем хладнокровнее вы будете рассчитывать, тем дальше вы пойдете. Наносите удары беспощадно, и перед вами будут трепетать. Смотрите на мужчин и женщин, как на почтовых лошадей, гоните не жалея, пусть мрут на каждой станции, — и вы достигнете предела в осуществлении своих желаний... Если в вас зародится подлинное чувство, спрячьте его, как драгоценность, чтобы никто даже и не подозревал о его существовании, иначе вы погибли. Перестав быть палачом, вы превратитесь в жертву» [1].

Молодой Растиньяк проходит эту чудовищную школу. Он находит еще одного «учителя». Этот учитель — один из гениальнейших образов, созданных Бальзаком. Это циник, бандит, каторжник Жак Колэн. Жак Колэн символизирует собой все буржуазное общество. Если буржуазное общество стремится прикрыть свое безобразие красивыми одеждами, то Жак Колэн прямо и цинично вскрывает его сущность:

«Пятьдесят тысяч молодых людей, находящихся в вашем положении, стремятся разрешить задачу быстрого обогащения, и среди них вы только единица. Посудите, что вам предстоит: сколько усилий, какой жестокий бой! — говорит он молодому Растиньяку. — Пятидесяти

---

[1] Оноре Бальзак, Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 3, Гослитиздат, 1952, стр. 73.

тысяч доходных мест не существует, и вам придется пожирать друг друга, как паукам, посаженным в банку. Известно ли вам, как здесь прокладывают себе дорогу? Блеском гения или искусством подкупать. В эту людскую массу надо врезаться пушечным ядром или проникнуть как чума. Честностью нельзя достигнуть ничего»[1].

И на всем протяжении своего жизненного пути Растиньяк остается верным этим «принципам». Ни на дружбу, ни на слово его положиться нельзя. Он беспощаден, он делает карьеру, топча других людей, и он овладевает чистоганом, вернее, чистоган овладевает им.

Растиньяк — это типичный образ молодого буржуа, приходящего «завоевать» Париж, завоевать себе «место под солнцем», и добивающегося успеха подлостью и преступлениями. Этот типичный образ повторяется в целом ряде произведений и других буржуазных писателей. Вы его встречаете в «Карьере Ругонов» и «Добыче» Золя, вы его встречаете в романе Мопассана «Милый друг».

С другой стороны, наиболее передовые и умные представители старой буржуазной литературы сумели показать, чем кончается для большинства талантливых представителей трудового народа, не способных угождать, подличать, уничтожать равных себе, чем кончается для них попытка выбиться в люди в условиях буржуазного общества.

Об этом хорошо рассказал, например, французский писатель первой половины прошлого столетия Стендаль в романе «Красное и черное». Герой романа Жюльен Сорель, сын плотника, талантливый и образованный молодой человек, воспитанный на идеях французской революции, чувствует себя призванным совершить великие дела. Но все его попытки добиться возможности совершить эти великие дела на духовном, дипломатическом поприще и т. п. неизменно натыкаются на кастовую замкнутость, мещанство, пошлость, жестокость, чванство, карьеризм, подлость господствующих классов. И так как единственно верный путь — путь революционного переустройства общества — не был доступен Жюльену Сорелю, он, совершив ряд бесцельных и бессмысленных поступков, бесславно гибнет под ножом палача. Это естественно и закономерно, ибо в условиях буржуазного строя и на его основе могли торжествовать только Растиньяки.

[1] Оноре Бальзак, Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 3, Гослитиздат, 1952, стр. 97—98.

Буржуазия, гонясь за новыми рынками, новыми местами приложения капитала и источниками сырья, выдвинула также героя-завоевателя, колонизатора, разбойника. Этот «герой» был прославлен такими буржуазными писателями, как Луи Буссенар, Луи Жаколио, крупнейшим писателем английского империализма Киплингом и в ряде произведений даже Джека Лондона — знаменитого американского писателя, вышедшего из трудовых низов, но сильно отравленного философией индивидуализма.

Какой стимул движет многими героями Джека Лондона? Этот стимул — конкуренция. В ряде рассказов Джека Лондона действует «волчий закон капитализма — бить отсталых и слабых». Многие его герои как на Севере, так и на Юге — это колонизаторы, расправляющиеся с туземцами, идущие в дикие места для того, чтобы добыть побольше золота, разбогатеть или открыть новые рынки, куда можно было бы двинуть товары, капиталы и откуда можно было бы выкачать сырье.

Буржуазный герой-индивидуалист сейчас страшно выродился. Он обнажился, опустошился и озверел окончательно — мы видим империалистические клыки этого героя. А в лучшем случае, этот герой, спускаясь со ступеньки на ступеньку, превратился в бульварного гуляку и фланера, в то, что Маяковский назвал «бесплатным приложением к двухспальной кровати». Он, этот «герой», невероятно измельчал, оподлел, лишился всякого подобия идей, он забыл о своем прошлом, боится думать о будущем, живет только настоящим, живет минутой, живет ненавистью к рабочему классу — его могильщику.

Повесть Максима Горького «Жизнь Клима Самгина», повесть, которая еще недостаточно понята и изучена нашей молодежью, ставит последнюю точку в конце биографии буржуазного героя-индивидуалиста. На страницах этого произведения показан логический конец бесславного пути молодого человека старого мира, молодого человека, состарившегося, как сам буржуазный мир.

На историческую сцену вышел новый, молодой герой нового мира, мира социализма. Из каких слоев он вышел? Он вышел из трудовых слоев общества; биография его отца и матери и его самого — это целый мир трудового опыта и трудовых связей. Это человек, знающий о том, что его отец и мать, добиваясь лучшей жизни для своих детей, преодолели в прошлом немало лишений и трудностей.

Известно, что труд в нашей стране стал делом чести, делом славы, делом доблести и геройства. И именно это новое отношение к труду говорит о том, какой колоссальнейший переворот произошел в сознании, в психологии миллионов и миллионов людей. Совершенно отпало, забыто, кануло в вечность старое представление о том, что только денежный мешок, только стяжательство могут дать славу и почет. Молодой человек нашей страны знает, что для того, чтобы иметь почет и славу, чтобы люди уважали его, чтобы он сам мог уважать себя, он должен прежде всего хорошо *трудиться.* Так создалось у нас новое понятие о достоинствах человека, новое понятие о душевной красоте и силе, новое понятие *героизма.*

Стоит приглядеться к биографиям стахановцев, — а некоторые из них только вчера стали стахановцами, — и мы наглядно увидим живой процесс превращения их из людей, над которыми господствовали многие индивидуалистические навыки прошлого, в героев, в людей новой, социалистической трудовой морали. Стахановец не заинтересован в том, чтобы другого стахановца унизить, отбросить, — не заинтересован потому, что оба они работают на основе общественной собственности и хорошо понятые личные интересы обоих сливаются с интересами общества. Между ними нет конкуренции, им нет надобности «пожирать друг друга, как пауки в горшке», им все доступно, перед ними все пути открыты, принцип их жизни — не конкуренция, а социалистическое соревнование.

Буржуазия всегда проповедовала, будто вне конкуренции не может быть роста личности, потому что личность, мол, формируется в борьбе. Да, личность формируется в борьбе, но именно в социалистическом соревновании формируется *новый* тип борца. Когда действовал закон конкуренции, волчий закон капитализма — бить отсталых и слабых, — побеждали единицы, а миллионы людей были забиты, загнаны в пучину горя и безвестности. Теперь сталевар-комсомолец Макар Мазай, который снял тринадцать тонн стали с метра пода мартеновской печи, сразу стимулирует десятки и сотни других отставших, которые думают: «А разве я не могу? А что, если я попробую снять больше, овладев техникой дела и организовав свой труд?» И начинается массовая борьба — соревнование, борьба, которая преисполнена величайшей общественной страсти. Основы и результаты борьбы невиданные: во-первых, она,

эта борьба, несет торжество *всем ее* участникам, а во-вторых, в процессе борьбы люди подымаются на все бо́льшую высоту общественного социалистического сознания.

Как появились молодые тысячницы свекловичных полей? Они видели пример пятисотниц Марии Демченко, Марины Гнатенко, поняли, что это доступно и им. И обогнали зачинателей-пятисотниц, а этих обгонят новые и новые. И после того, как Мария Демченко, за ней — другие, за другими — третьи вложили в каждый метр колхозной земли огромное количество труда и любви к делу, все они точно перешагнули с одной ступени жизни на другую, они поднялись на высоту нового общественного сознания, стали знатными людьми, общественниками. Такой огромный переворот производит в людях социалистический труд.

Французский буржуазный писатель Андре Жид написал о нас клеветническую книгу, будто у нас нет «свободы личности». Но буржуазный писатель Андре Жид понимает «свободу личности» в старом, буржуазном смысле. Когда Андре Жид говорит о «свободе личности», он подразумевает возможность свободного выявления буржуазно-интеллигентских измышлений, ухищрений, извращений, всегда в конечном счете прикрывающих эксплуатацию и угнетение миллионов единицами.

А у нас в стране речь идет не о буржуазных одиночках, но о действительном росте и воспитании миллионов и миллионов освобожденных личностей тружеников.

Когда мы говорим об условиях, способствующих росту личности, мы имеем в виду, например, равноправие мужчины и женщины, которое высвободило из-под гнета кухни и ужасов неграмотности, из-под поповского влияния миллионы женщин и девушек, то есть пробудило к сознательной жизни миллионы новых личностей.

Вспомним дореволюционное село. Миллионы женщин и девушек были бесправными существами, а теперь они равноправные участники социалистического строительства.

Что означает, например, для миллионов людей ликвидация национального неравенства в нашей стране?

Она означает пробуждение к сознательной жизни миллионов новых *личностей* — казахов, киргизов, башкир, людей, живших под двойным гнетом и часто не имевших даже письменности, а теперь развернувших перед всем

миром красоты своего языка, быта, искусства, национального характера.

В противовес звериному шовинизму, националистической демагогии, которыми капитализм отупляет сознание людей, стремясь разжечь империалистическую войну, наш социалистический строй утверждает в жизни идеал интернационального братства трудящихся в их борьбе с капитализмом.

В этих условиях формируется новая мораль нашей молодежи.

Возьмем как пример новой морали отношение к воинским обязанностям, к защите родины. Во всей истории цивилизованного общества не было такого отношения миллионов и миллионов людей к своим воинским обязанностям, как у нас. Воинская доблесть, смелость, бесстрашие стали естественной чертой советского гражданина. Весь мир мог убедиться в этом на опыте столкновения наших молодых красноармейцев с японской военщиной у озера Хасан. Такой сознательной доблести и готовности жертвовать собой при капитализме воспитать нельзя. Дворяне, у которых воинская доблесть являлась в большинстве случаев элементом так называемой «дворянской чести», прикрывавшей стимулы наживы и карьеризма, не знали и не могли знать таких проявлений массового героизма, самопожертвования и энтузиазма, какие мы имели со стороны наших молодых красноармейцев и командиров в боях у озера Хасан, потому что любовь к своему отечеству — это составная часть морали людей социалистического общества.

Мы гордимся нашей социалистической индустриализацией, новой техникой социализма. Социализм не только в общественном смысле, но и в смысле овладения силами природы есть более высокий тип человеческого общества. Только при социализме многие миллионы людей делаются подлинными господами, властителями природы. Наша молодежь не знает суеверий, страха перед слепыми силами природы. Мы с привычной легкостью говорим: летчик, подводник, тракторист, комбайнер, машинист на экскаваторе, — потому что машинами овладели у нас сотни тысяч и миллионы людей. Но ведь многие из них вчера еще ползали по меже с сохой, а иные были кочевыми полудикарями.

Социализм породил героев Арктики, покорителей пустынь, дремучих лесов, породил их в массовом масштабе.

Их усилия, в отличие от усилий завоевателей и колонизаторов, направлены не к порабощению людей, а к благу человечества. Социализм открыл перед миллионами молодых людей двери школ и вузов, сделал науку доступной народу, вооружил народ великой силой знания, покоряющей силы природы.

Буржуазия придумала для сохранения своей власти сотни и тысячи способов обмана трудящихся — через школу, газету, церковь; изобрела сотни и тысячи способов и возможностей подкупа, развращения и одурманивания людей.

Социализм победил под знаменем революционной научной теории марксизма-ленинизма, то есть под знаменем *правды*. Партия большевиков прививала и прививает передовому отряду нашей молодежи — ленинскому комсомолу — смелость, правдивость и честность революционной мысли, глубокую идейность и принципиальность в борьбе, ненависть ко всем и всяческим врагам народа, врагам правды, врагам социализма. Партия прививала и прививает молодежи правдивость и честность по отношению к партии, к своему народу. Партия прививала и прививает нашей молодежи навыки дисциплины, дисциплины в труде, в борьбе, навыки социалистического общежития. Социалистический строй — это самый демократический строй из всех бывших до него. Но это не такой строй, где каждый человек поступает как ему вздумается. Это строй, который требует дисциплины во всем. Социалистическая дисциплина не порабощает личность человека, она ее *организует* для общего движения вперед, поднимает на небывалую высоту. Конечно, естественность, добровольность, сознательность дисциплины достигаются не сразу, но эти качества социалистической дисциплины прочно входят в сознание нашей молодежи как новые моральные качества.

Социалистические формы общежития, запечатленные Конституцией, воспитывают в нашей молодежи скромность, внимание к товарищу, способность поступиться личным и частным в интересах общего и целого, внимание к критике, способность самокритики.

Миллионы молодых людей, эта новая поросль социалистического человечества, живут, растут, воспитываются, трудятся, учатся, имея перед собой как идеал — простой и величавый образ Ленина.

*1938*

## «ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК»

Я считаю поэму В. Инбер хорошим, настоящим поэтическим произведением. Правда, в таких случаях (мы уж так воспитаны) полагается делать оговорку, сказать, что это «выше» чего-нибудь или «ниже», но это неправильный метод. Сравнивать не нужно. Это просто хорошее поэтическое произведение. То, что Инбер хотела сказать своим произведением, она сказала. Это — произведение, свидетельствующее о поэтической зрелости. Это переход в какой-то новый, более высокий поэтический этап, хотя у Инбер и раньше, как известно, было много хороших, настоящих поэтических произведений. Эта поэтическая зрелость выражается, прежде всего, в какой-то, приходящей, очевидно, только с годами, большой конкретности и силе восприятия предметов и явлений мира, их весомости, зримости, связи между собой, их преемственности, — настоящее ощущение мира в его полнокровности.

С другой стороны, это — период раздумья. Скопился большой жизненный опыт, — что-то не сделано из того, что хотелось сделать, многое из того, что пройдено, понято по-новому, многого жалко, многое еще впереди, многое хочется сделать, — период настоящего зрелого раздумья.

И, наконец, это — раздумье *поэта,* раздумье о собственной поэтической работе. Многого еще надо достичь, но есть уже известная поэтическая сила, поэт уже сфор-

мировался, закалился, от долгой гимнастики приобрел поэтическую мускулатуру, сейчас можно сделать уже что-то самое серьезное в жизни.

Соединение этих трех моментов — этой конкретности и прозрачности стиха, этого зрелого раздумья, понимания жизни и известных поэтических итогов с перспективой поднять еще что-то гораздо более крупное, большее — и составляет как раз основную особенность новой поэмы Инбер.

Это цельно соединено в поэме Инбер и потому находит непосредственный эмоциональный отзвук у читателя и слушателя.

Совершенно не нужно искать в поэме сюжет, ибо сам поэт никаких сюжетных задач перед собой не ставит. Это — «Путевой дневник». Он сделан в жанре путешествия и размышления. Нельзя, конечно, сравнивать лирический, женственный голос Инбер с монументальными чувствами, страстями и думами Байрона, но в отношении *жанра* поэма Инбер родственна «Чайльд-Гарольду»; это — путешествие, описание, размышления над виденным, лирические отступления.

Лирические отступления у Инбер преисполнены искреннего чувства и волнуют. Ее можно от всей души поздравить с победой.

*1938*

## «ИСПАНСКИЙ ДНЕВНИК»

3 августа 1936 года. Демонстрация в Москве в защиту республиканской Испании. Работница Быстрова сказала с трибуны... На заводе имени Сталина слесарь Клевечко сказал...

За шесть дней рабочие сборы в помощь испанским борцам за республику дали сумму в 12 миллионов 145 тысяч рублей...

Это — первые страницы «Испанского дневника», почти газетный отчет. И сразу после цифр — нежный, простой пейзаж, восемь или десять строк, волнующих предчувствием событий, трагических и прекрасных:

«6 августа. На аэродроме, на Ленинградском шоссе... косили высокую траву, она уже начала желтеть от зноя... У Ржева чудесные колхозные льны боролись со зноем. В Великих Луках в белом домике аэродрома дали теплого парного молока, тяжелого желтого масла и ржаной хлеб с золотистой коркой. У самолета нарвал полевых цветов. Они хотели пить...»

Мы понимаем: летит самолет. Мы догадываемся, куда он летит.

И вместе с автором мы вступаем «в поток раскаленной человеческой лавы, неслыханного кипения огромного города, переживающего дни высшего подъема, счастья и безумства. Была ли она когда-нибудь такой, как сейчас, празднующая свою победу, неистовая Барселона?»

Мы окунаемся в громокипящий водоворот народной войны, неравной, несправедливой, героической и ужасной.

Беззащитно и трогательно цветет миндаль, под деревом сидит человек с перерезанным горлом. «Низкий белый потолок тумана, мощные моторы ревут прямо над головой. Поминутно кругом удары грома, — не видя целей, бомбардировщики берут количеством». Это — пейзажи войны. Все сошло со своих мест. «Целый крестьянский народ сорван с места». Овцы в Мадриде. Петухи в Валенсии. Дворец главы правительства в Барселоне рядом с зоосадом, слышно, как звери ревут. Два старорежимных восковых старичка в ливреях в пустом здании покинутого военного министерства в Мадриде. Новая законность и беззаконие. Революционный размах и бюрократизм.

Другая земля, другое небо, другой народ, другая жизнь. Но всеми чувствами, помыслами, кровью своей мы связаны с этой землей и небом.

«Испанский дневник» Кольцова — это книга о рабочих, крестьянах, солдатах, детях, молодежи, женщинах Испании, — замечательном народе, первым отразившем удар соединенных черных сил фашизма, о народе, который начал борьбу с вооруженным до зубов врагом человечества голыми руками, в процессе борьбы организовался, вырос, вооружился, устоял в борьбе и не сломлен.

Сила этой книги — сила правды. Мы видим беспечность, наивность, неопытность, легкомыслие первых недель борьбы, колебания и шатания вознесенных народной волной случайных министров — либералов и лжерадикалов-фразеров, предательство старых чиновников, офицеров — выходцев из ранее правившей страной касты, адскую работу фашистской «пятой колонны» в тылу, подрывную шпионскую деятельность ПОУМ, этой зловонной троцкистской агентуры фашизма. Книга не стремится преуменьшить реальные силы фашизма. Она не умалчивает о поражениях и трудностях. В ней дано и трагическое, и наивное, и смешное.

Но тем величественнее образ истекающего кровью героического испанского народа! Книга Кольцова показывает, как в национально-освободительной справедливой войне удесятеряются силы народа, как вовлекаются в борьбу все более новые и глубокие пласты его, как происходит рост самосознания и достоинства его, как народ выделяет *своих* вождей и полководцев, как лучшие силы интеллигенции вовлекаются в народную войну, как

зарождается, формируется, растет и крепнет подлинно народная армия сопротивления и победы.

Незабываемы страницы, где говорится о том, как в период растерянности и смятения бездарного правительства Ларго Кабальеро рабочие Мадрида сами создали оборону своего города, как вокруг первых рабочих отрядов самообороны сплотились в железный кулак лучшие силы страны, поддержанные передовыми людьми других наций, и эти силы отстояли Мадрид от врага, технически оснащенного, организованного в регулярную армию насилия.

Незабываемы страницы дневника, где сливаются вместе пламенная публицистика и большие и трогательные лирические чувства, — страницы, посвященные испанской женщине. Не романтической «Карменсите», а женщине-труженице, ее проклятому прошлому, ее мучительному и героическому настоящему, росту ее как личности — от рядовой работницы, крестьянки (из тех, кому фашисты, глумясь, остригли волосы, а они взяли в руки оружие и сказали: «Мы будем воевать как солдаты, пока волосы наши отрастут до плеч») до прекрасного, полного нравственного величия, теплоты и силы образа Долорес Ибаррури.

Кольцов правдиво и сильно показывает место и роль Испанской коммунистической партии в борьбе за свободу народа. Коммунисты — это подлинный авангард народной войны, скромные, преданные, беззаветные создатели и хранители народного фронта. Высмеивая догматиков, сектантов, фразеров, Кольцов в теплых и мужественных тонах изображает десятки честных, дисциплинированных, бесстрашных коммунистов Мадрида, Бискайи, живых и веселых ребят, рядовых безыменных героев — организаторов, бойцов, воспитателей и их руководителей. Прекрасно дан глубоко человечный, простой и сильный образ Хозе Диаса. Сцена у больного Хозе Диаса — одна из наиболее волнующих в дневнике.

«Испанский дневник» — это книга о героизме. О героизме простых и мужественных людей, борющихся за дело всего передового и прогрессивного человечества. Людьми этими движут не мотивы корысти, карьеризма, индивидуалистического славолюбия, а глубокая человечность. В силу этой глубокой человечности люди эти, будучи полны любви к жизни, не щадят своих жизней в

борьбе. Самые сильные места в дневнике, характеризующие Кольцова как большого и тонкого художника, советского художника-гуманиста, — это сцена ранения танкиста Симона, это смерть Лукача, это разговор в госпитале с раненым летчиком Антонио и похороны Антонио.

«— Кто здесь самый близкий родственник? — спросил смотритель.

— Я самый близкий родственник, — сказал я.

Он протянул мне маленький железный ключик на черной ленте... Мы смотрели, как рабочий быстро, ловко лопаточкой замуровал отверстие.

— Какую надпись надо сделать? — спросил смотритель.

— Надписи не надо никакой, — ответил я. — Он будет здесь лежать пока без надписи. Там, где надо, напишут о нем».

«Испанский дневник» — это книга об интернациональной солидарности, любви к родине, к человеку, книга о новом гуманизме, знамя которого рдеет над нашей страной и который вдохновляет и согревает испанский народ в смертельной борьбе с звериными и страшными силами фашизма.

Внутренне фашизм слаб, гнил, он — показатель безвыходного положения капитализма, он — показатель вырождения. Но фашизм страшен тем, что он — последняя сила капиталистического вырождения. В целях грабежа и наживы фашизм обратил всю мощь техники, созданной человеком, на уничтожение самого человека, великих плодов его труда и гения, на уничтожение всего человеческого. Подавляя, порабощая слабых, он ставит себе на службу подонки человечества, низменные чувства, всю гниль морального и умственного вырождения.

«Испанский дневник», разоблачая эти качества и стороны фашизма, высоко подымает знамя нового, революционного гуманизма и на многих примерах борьбы в Испании показывает, что для победы над фашизмом нужны сплоченность, организованность, единство действий, бдительность. Когда армия фашизма встречает организованный отпор, она сразу обнаруживает свою внутреннюю слабость, ибо никакая человеческая мысль, идея, чувство не цементируют эту армию. Так потерпели

поражение под Гвадалахарой фашистские итальянские дивизии.

В «Испанском дневнике» Кольцов выступает как зрелый и своеобразный художник. Палитра его богата красками. Пафос и лирическая взволнованность. Юмор — то жизнеприемлющий, то разящий. Точность выпуклого реалистического описания и мгновенная острота памфлета. Умение сказать кратко и проникновенно в самых тяжелых и трагических обстоятельствах и свободное публицистическое объяснение там, где это нужно.

У Кольцова своя манера пейзажа, сочетающая одновременно зрительное представление о предмете, лирическое отношение к предмету и политическую характеристику *всей* обстановки через этот предмет. Таковы описания Барселоны, Толедо, дневные и ночные пейзажи Мадрида, сельские пейзажи и батальные картины. С особенной силой эта манера проявилась в главе о соснах и пальмах — главе большой лирической наполненности и публицистической страсти.

Кольцов — настоящий мастер портрета. Вот один из портретов: «Он сидит в кресле, огромная мясистая глыба с бледным ироническим лицом, веки сонно приспущены, но из-под них глядят самые внимательные в Испании глаза» (Прието). Или: «Высок, атлетического сложения, красивая, чуть седеющая голова, властен, подавляет окружающих, но в глазах что-то чересчур эмоциональное, почти женское, взгляд иногда раненого животного. Мне кажется — у него недостаток воли» (Дурутти).

«Испанский дневник» — великолепная, страстная, мужественная и поэтическая книга.

*1938*

# ЕЩЕ О СТИХАХ МИХАЛКОВА

Лет пять или шесть тому назад ко мне, как к редактору «Красной нови», подошел незнакомый молодой человек высокого роста, с длинной шеей, в небрежно накинутой на плечи потрепанной шинели и, глядя на меня большими глазами, совершенно не мигая, заикающимся голосом сказал:

— Вот, товарищ Фадеев, я вас очень уважаю как писателя... Тут у меня есть стихи — видите?

Он говорил очень робко, а смотрел на меня даже несколько нахально, так что я не мог понять, кто же он, собственно, — один из многих лжепретендентов на звание писателя, которые часто на ходу пристают к нашему брату редактору, или робкий начинающий автор, к которому нужно отнестись с большим вниманием.

Он предложил мне не те стихи, которые сейчас все знают и любят, особенно дети. Это были стихи для взрослых, причем стихи, в большинстве, неважные. Во всех стихах попадались хорошие строчки, свидетельствующие о даровании, но ни одного стихотворения, по существу, в журнале напечатать было нельзя. Среди них было одно стихотворение, которое более или менее годилось для печати, можно даже сказать, что оно было неплохим. Но... называлось оно «Левинсон», именем героя моего романа, и посвящалось мне. И я решил, что автор посвятил одно стихотворение редактору, надеясь, что и остальные поэтому будут напечатаны. А если он сделал это из самых хороших побуждений, то все-таки неловко печатать в журнале, где ты редактор, стихи, тебе же посвященные! В «Красной нови» это стихотворение напечатано не было; позже стихотворение «Левинсон» было напечатано в журнале «Огонек».

«Значит, устроился», — подумал я. И после этого я прочно забыл автора.

Через два-три года появились на свет стихотворения С. Михалкова, которые обратили на себя внимание всей литературной общественности и скоро стали достоянием более широких кругов. Но так как мне никогда не приходилось встречаться с новым автором, трудно было подумать, что эти замечательные детские стихи написал тот самый Михалков.

Михалков — поэт с очень естественным голосом, что очень важно для поэта, который пишет для детей. Для детей писать очень трудно, не только принимая во внимание детское восприятие, но и потому, что по традиции выработалось очень много штампов стихов для детей и очень легко на них скатиться. По существу, многие могли бы быть детскими поэтами, но очень немногие среди них были бы действительно любимы детьми.

Какие это штампы?

В стихах для младшего возраста надлежит писать о том, что надо чистить зубы. Надо писать стихи, из которых ребенок мог бы узнать, что на свете существуют такие явления, как яблоко, груша, собака и кошка, что существуют деревья,—давать такие общие представления. Если подняться, так сказать, несколько выше — до среднего и старшего возраста, — тут нужно писать о паровозах и аэропланах, о том, что мальчики должны быть мужественны, а девочки добры и отзывчивы. Есть целый ряд тем, общих абсолютно для всех детских поэтов и писателей всех стран.

Особенностью Михалкова, как поэта детского, является то, что он очень простым, естественным голосом, не назойливо и не вульгарно дает в стихах основы социального воспитания детей. В этом отношении он — в совершенно индивидуальной манере — продолжает прекрасную линию С. Я. Маршака. И вслед за Маршаком он делает это совсем не так, как это делали некоторые ужасно милые руководители детского движения и детских журналов в недалеком прошлом, которые думали, что детям нельзя давать сказки, фантастику, а можно и должно начинять одной политикой стихи для самого раннего возраста и что это и есть социалистическое воспитание ребенка. Но это, конечно, неверно.

Социальные мотивы детских стихов Михалкова вовсе не этого сорта, но его стихи исподволь воспитывают ребенка в новом, коммунистическом духе, в духе новых человеческих отношений.

Если вы возьмете такой образ Михалкова, как образ дяди Степы — друга детей, человека, совершающего бескорыстно, для других людей, из гуманистических целей героические поступки, подвиги (и не такие подвиги, как у Дон-Кихота, а очень реальные, земные, человеческие), то вам станет ясно, что этот герой, этот дядя Степа, и стихотворение о нем возможны только у нас, в стране социализма.

Возьмите стихи про Фому. Это стихотворение про ребенка-маловера. В этом стихотворении нет прямой политики, нет ничего назойливого, но это воспитание очень хороших революционных черт в ребенке, это — борьба со скептицизмом, с маловерием.

Возьмите стихотворение про сома. Поймали с большим трудом сома и расхвастались, а сом взмахнул хвостом и улизнул. Это стихотворение против зазнайства, против головокружения от успехов.

Это стихотворение, воспитывающее детей социально и в то же время несущее в себе все простейшие и обязательные элементы, необходимые для любого детского произведения.

Михалков имеет свой оригинальный голос. В большинстве стихи его таковы, что их могут читать дети рабочих и дети людей интеллигентных профессий — дети, растущие в различной общественной и профессиональной среде. Меньше всего Михалков может удовлетворить своими стихами—и в этом его недостаток—крестьянских детей. Все деревенские предметы, с которыми имеет дело Михалков, — будь это сельский пейзаж или что-нибудь другое,—все они преподносятся в таком духе и освещении, чтобы познакомить с ними городских детей. А таких стихов, которые отвечали бы интересам и потребностям крестьянского, колхозного ребенка, у Михалкова немного. Но так как в большинстве его стихи имеют большое коммунистическое, человеческое начало и при этом поданы чрезвычайно просто и тепло, они доходят до любой аудитории. И в этом огромное воспитательное значение стихов поэта Михалкова.

*1938*

# КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ТРУДЯЩИХСЯ И СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Работников искусств всех видов у нас в стране около ста шестидесяти тысяч. Цифра не такая уж большая для такой большой страны, как наша. Можно не сомневаться, что по мере роста образования в СССР армия работников искусств сильно приумножится. Но дело не в количестве бойцов этой армии. Дело в необыкновенной силе ее влияния на умы и сердца миллионов и миллионов людей.

Я возьму на себя смелость сказать, что в нашем арсенале средств духовного воздействия на массы средства советского искусства — особенно кино, театра и художественной литературы — самые доходчивые, самые проникновенные и действенные.

Советские кинокартины смотрят ежегодно десятки миллионов людей. Наши театры, оперные и драматические, пропускают ежегодно через свои стены сотни тысяч и миллионы зрителей. Сотни тысяч людей посещают художественные выставки. Концертные залы наши всегда переполнены. Лучшие советские песни вошли в жизнь, в повседневный быт народа. Тиражи книг советских писателей — даже сегодня, в условиях бумажных затруднений у нас, — вызывают зависть большинства писателей за рубежом.

Не будет преувеличением сказать, что миллионы молодых кадров советской интеллигенции—их мировоззрение, их психический склад, эмоциональный мир, их художественные вкусы — сформировались уже под значительным влиянием советского искусства.

Трудящиеся люди раскрывают перед советским искусством самые лучшие, самые заветные стороны своей души и окружают работников искусств всеобщим уважением и любовью.

Что же дает нашему искусству такую силу влияния на людей? Может быть, мы, советские художники, достигли уже необыкновенных вершин художественного мастерства, превзошли в этом смысле лучшие классические образцы прошлого? Нет, к сожалению, этого еще нельзя сказать. Правда, мы и не стремимся заменить классиков. Как это всем известно, Шекспир и Рембрандт, Руставели и Пушкин, Гете и Толстой, Бетховен и Чайковский, Шевченко и Чехов давно стали достоянием советского народа и, к великому удивлению всех буржуазных историков, не за страх, а за совесть помогают большевикам строить коммунистическое общество. И наше поколение, и будущие всегда будут учиться у этих великих людей.

В нашей среде, среди работников искусств, есть еще некоторое количество людей, думающих, что не стоит, мол, нам этак прибедняться и снижать наш удельный вес. К их утешению можно сказать, что нашим родоначальником был великий Горький, имя которого стоит в веках наравне с самыми сияющими вершинами гениев человечества. Среди нас жил и творил Маяковский — лучший, крупнейший поэт советской эпохи. У нас есть замечательные мастера кино. У нас есть мирового значения театры, прекрасные актеры, гениальные музыканты. Это признают даже не сочувствующие нам, но более или менее честные буржуазные интеллигенты Западной Европы и Америки.

И вместе с тем с точки зрения больших исторических задач нашей страны и нашего народа, советское искусство еще только-только оперилось. Оно ощутило свои крепнущие крылья, но еще не взлетело, а только готовится взлететь.

Сила наша пока что еще не столько в нашем мастерстве, сколько в том, что мы — искусство первой в мире страны социализма. Нам первым выпало на долю счастье рассказать людям о социалистической жизни и о том, как она была завоевана. Нам выпало на долю счастье — детскими еще губами произнести такие слова в художественном развитии человечества, какие до нас не мог

сказать ни один, даже самый крупный, из художников прошлого.

Это на наших страницах, полотнах, подмостках, кинолентах, из-под наших смычков и резцов впервые в мировом искусстве выступил и заговорил новый герой истории — человек социалистического общества, человек с большой буквы, простой человек из простых масс, утвердивший на земле справедливые, не искаженные эксплуатацией человеческие отношения. Это нам, нашей поэзии, нашему кино, театру, нашей живописи выпало счастье впервые запечатлеть простой и бессмертный образ Ленина, чьи идеи, самые передовые и человечные идеи нашего времени, направляют движение миллионов людей к коммунизму и одухотворяют наше искусство.

Наше искусство вместе с новым обществом поднялось над развалинами старой царской деспотии — тюрьмы народов и заговорило на десятках языков. Народы, не знавшие даже письменности, вдруг заговорили громко, на весь мир, огненным языком передового разностороннего искусства. И весь трудящийся мир увидел, как капитализм обедняет мир, делает его мрачным и нищим, и как социализм, раскрывая духовные богатства народов, раскрывает великолепную, немеркнущую красоту мира.

Старая литература во многих и многих ее лучших творениях изображала рабство, грязь, нищету миллионов тружеников, страдания мыслящих одиночек и успех выскочек — победителей в кровавой волчьей борьбе капиталистической конкуренции. Гениальный французский писатель прошлого века Бальзак великолепно вскрыл мораль капиталистического общества:

«Пятьдесят тысяч молодых людей, находящихся в вашем положении, стремятся разрешить задачу быстрого обогащения, и среди них вы только единица. Посудите, что вам предстоит: сколько усилий, какой жестокий бой! Пятидесяти тысяч доходных мест не существует, и вам придется пожирать друг друга, как паукам, посаженным в банку. Известно ли вам, как здесь прокладывают себе дорогу? Блеском гения или искусством подкупать. В эту людскую массу надо врезаться пушечным ядром или проникнуть как чума. Честностью нельзя достигнуть ничего... Продажность — всюду, талант — редкость... Вот жизнь как она есть. Все это не лучше кухни — вони столько же, а если хочешь что-нибудь состряпать, пачкай

руки, только потом умей хорошенько смыть грязь; вот вся мораль нашей эпохи» [1].

Это написано Бальзаком около ста лет тому назад. Но подлая мораль капитализма какой была, такой и осталась. Она только еще более цинично обнажилась в наши дни. Эта подлая мораль, порожденная капитализмом, разъедает капиталистическое общество изнутри и привела к вырождению когда-то передовое и полнокровное искусство буржуазии. Сила лучших художников Западной Европы и Америки заключается сейчас в том, что они правдиво показывают это вырождение буржуазного строя.

Молодое советское искусство высоко поднимает знамя социалистической морали нашего народа, знамя новой человечности, знамя социалистического гуманизма, благородное знамя Ленина. И в этом — сила нашего искусства, в этом — его правда и подлинная народность.

Один из героев известного произведения Горького «Мать», рабочий-большевик Андрей Находка, мечтал: «Я знаю, — будет время, когда люди станут любоваться друг другом, когда каждый будет как звезда пред другим!.. Велики будут люди этой жизни...» Андрей Находка не только мечтал, он боролся за свою мечту и добился победы: имена героев труда, простых, обыкновенных людей, возвеличенных и облагороженных новым социалистическим отношением к труду и к человеку, собрату по труду, имена этих людей сияют в нашей стране, как звезды, указывающие путь всему трудящемуся человечеству.

В изображении этого нового строя жизни, в изображении наших людей и связывающей их коммунистической морали и заключена огромная воспитательная сила советского искусства.

Но чтобы советское искусство развивалось мощно и разносторонне, необходимо соблюдение ряда условий. Отмечу некоторые из них:

1. Необходимо повысить критерий требований к нашему искусству. Наша критика, печать, большая политическая пресса должны больше заниматься вопросами художественного качества. Нельзя выпускать в свет и хвалить произведения только за «хорошую идею» или «революционную тему», как это часто было принято до

---

[1] Оноре Бальзак, Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 3, Гослитиздат, 1952, стр. 97—99.

сих пор. Нужно обязательно ставить требования высокого художественного качества, подлинного мастерства, потому что на нас лежит обязанность воспитания художественного вкуса народа. Представление о том, что художественный вкус дан народу извечно или формируется в народе сам по себе, стихийно, — это представление неправильное, это разновидность оппортунизма. Наряду с хорошими книгами у нас издается немало плохих, и мы их похваливаем за «современную тему», в то время как в них дурной язык, а подчас они просто неграмотны. Об этом много писал Горький, и это уже забывается.

На наших государственных выставках наряду с прекрасными образцами советской живописи мы выставляем немало плохих, неграмотных картин и хвалим их, хвалим со страниц большой советской печати за «революционную тему», тогда как картины эти зачастую поражают неумелой композицией, бедностью красок, отсутствием настоящей школы рисования и живописания, незнанием анатомии человека, законов перспективы и цвета. Таких картин немало было на выставке, посвященной двадцатилетию Красной Армии, немало их и на выставке «Индустрия социализма».

Доверие народа ко всему тому, что мы делаем, к любому нашему мероприятию велико. Неправильным, либеральным отношением к дурному качеству мы невольно прививаем дурной вкус.

С этим пора кончать. В том, что люди пишут на революционную тему, никакой заслуги нет, это естественно. За одно это хвалить не стоит. Давно пора потребовать от людей настоящей, большой работы, полноценного искусства, а не скороспелки, не подделки, не суррогата. Это первое условие.

2. Надо объявить борьбу догматикам, которые стараются наше социалистическое искусство нивелировать, уравнять, подогнать под одну мерку, хотя бы даже и хорошую.

Вспомним путь развития Маяковского. Его всю жизнь ругали за то, что он не похож на Пушкина. Потом выяснилось, что в этом нет ничего плохого, что Пушкин есть Пушкин, а Маяковский — Маяковский. Но теперь очень много людей упражняются в том, что хотят, чтобы все поэты походили на Маяковского. Но этого не требуется. Люди должны говорить своим индивидуальным голосом.

Особенно вредно эта тенденция к нивелировке сказы-

вается в области театра. Художественный театр — действительно лучший наш театр. Весь народ по заслугам любит его. Но это не значит, что все театры должны походить на Художественный. Театральное искусство выработало на протяжении своего исторического развития формы, полные исключительного разнообразия. В условиях социализма эти формы должны быть развиты и приумножены. Нужен театр настоящей, острой политической сатиры, театр буффонады, гротеска, театр обозрений, театр миниатюр и народного зрелища. А какое богатство форм несет с собой многонациональность нашего искусства! Все новое в области театральной формы, выражающее новое, социалистическое содержание, нужно развивать.

Нет ничего более противоречащего самому духу социализма, чем уравниловка, однообразие в искусстве. С этим пора кончать. Это — второе условие развития советского искусства.

3. Нужно повысить роль и значение нашей критики, ибо нет лучших способов и средств воздействия на развитие искусства, чем средства критики. Для этого нужно покончить с имеющим широкое хождение среди работников искусств огульным охаиванием критики. До тех пор, пока мы не научимся относиться с уважением к работе критической, как ко всякой другой работе, до тех пор мы не сможем улучшить качество самой критики. Нам нужно ценить кадры критиков, дорожить ими, иметь к ним уважение. Нужно присмотреться внимательно к существующим кадрам критики, среди которых есть прекрасные работники, и нужно растить молодые кадры критиков, создать все необходимые моральные и материальные условия для их работы. Если мы этого не сделаем, мы будем принижать эти кадры в их собственных глазах и лишим молодежь стимула к тому, чтобы стремиться в область критической деятельности.

С другой стороны, наша критика должна освободиться от некоторых существенных недостатков. Великий Маркс говорил о том, что первое условие критики — «отсутствие побочных соображений и последовательность». Отсутствие последовательности и наличие большого количества «побочных соображений», то есть соображений конъюнктурных, личных, групповых, оглядка на персоны или учреждения, боязнь правды, когда она горька, перестраховка — главная беда значительных кадров нашей критики.

Именно этим объясняется тот имеющий распространение факт, что критика обходит молчанием неудачи крупных работников искусств и совершенно легко и достаточно грубо обрушивается на новые, молодые таланты, на их естественные недостатки, точно вымещая на не окрепшем еще даровании собственную неполноценность. Именно этим объясняется тот факт, что критика сплошь и рядом не решается в полный голос сказать настоящие, не рыбьи слова о хорошей работе того или иного деятеля искусств, если он в прошлом ошибался, подвергался серьезной общественной критике со стороны большой прессы, а потом выправился. Критика ждет на это как бы «государственного разрешения». Именно этим объясняется и тот необъяснимый факт, что, к великому удивлению публики, наша критика частенько похваливает дурное и поругивает хорошее.

Повысить роль и значение критики, повысить ее принципиальность, последовательность, правдивость, превратить ее в средство воспитания, а не администрирования— это третье условие развития нашего искусства.

4. Надо привить вкус к самокритике среди работников искусств. В том огульном охаивании критики, которое сейчас имеет место, сказываются не только недостатки самой критики, но в этом сказывается и имеющая большое распространение нетерпимость кадров работников искусств к критике вообще. Это качество проистекает, главным образом, из особенностей работы большинства работников искусств. В подавляющем большинстве они являются индивидуальными создателями своих ценностей. Конечно, в иных случаях они объединены в коллективы — например, театральные, — но и на образах, создаваемых актером, лежит печать его собственного имени. Что же говорить о писателях, художниках, композиторах?

Наличие собственного имени на том, что человек создает своим сердцем и разумом, порождает более легкую ранимость психики, способствует игре самолюбий и гипертрофирует в глазах художника его собственное место в ряду других работников. Пора работникам искусств социалистического общества кончать с пережитками индивидуализма в своей среде. И, прежде всего, пора покончить с боязнью критики и самокритики, без которых невозможно никакое движение вперед. Это—четвертое условие развития нашего искусства.

5. Надо учиться! Эту фразу мы повторяем тысячу раз, но учимся еще поразительно мало. У нас есть и творческие объединения, и кружки. Немало времени тратим мы на обсуждение различных произведений. Во всех клубах можно слушать лекции по истории ВКП(б). Но надо значительно больше *читать*. Наши работники искусств обрастают таким количеством общественных обязанностей, заседаний, выступлений, представительств, что если им и удается выкроить время для творческой работы, то уж никак не остается времени для чтения и размышления. Уж не поэтому ли на многих из наших произведений искусств лежит печать недостаточного знания предмета и необремененности мыслью?

В частности, нужно внушать молодым кадрам мысль о том, что без освоения огромного классического наследства, мирового художественного опыта человечества невозможно движение вперед. Ленин говорил, что печален тот коммунист, который усвоил только выводы коммунистической науки, но не освоил всей суммы знаний, накопленной человечеством на протяжении его многовекового развития. Мы можем сказать, что печален тот работник искусств, который думает, что он должен учиться только у старших представителей советского искусства, не осваивая, не перерабатывая критически всего огромного наследия прошлого.

Не случайно во многих республиках СССР наши идейные противники стремились опорочить, дискредитировать лучших представителей классического наследства данного народа. Основываясь на том, что в произведениях классиков ранее угнетенных народов можно обнаружить черты большего или меньшего национализма, эти люди отметали то прогрессивное значение, какое имели эти классики в свое время, объявляли их «националистами», запрещали печатать и издавать их. В настоящее время немало сделано к выправлению этих вредительских действий. Но полного понимания огромной роли классического наследства в деле культурного воспитания народа, и особенно воспитания кадров работников искусств, нет еще среди ряда руководителей национальных республик и областей.

Например, в Армении некоторые товарищи объявили «вдохновителем шовинистически-дашнакских идей» известного армянского классика прошлого века Раффи. Оказались даже люди, объявившие Раффи фашистом, точно

Армения XIX века знала такое явление, как фашизм. Чему же удивляться, если Раффи больше не издают в Армении, если писать о Раффи считается зазорным, если библиотекари не знают—изымать ли Раффи из библиотек или нет? Раффи, крупнейшему романтику армянской буржуазии прошлого века, действительно присущи были националистические взгляды, но он подвергал критике феодальные пережитки и был великолепным мастером слова. Идя по пути некоторых армянских товарищей, следовало бы выбросить из русского классического наследства Льва Толстого, как закоренелого ретроградa, и уж подавно — Достоевского, как неисправимого мракобеса.

Эту неясность в отношении к классикам необходимо выправить. Надо учиться, учиться критически. Это —пятое и очень важное условие развития советского искусства.

6. Надо покончить с имеющим еще кое-где распространение недоверием к кадрам работников искусств, недоверием к их коллективному опыту, и их советскому разуму. Надо дать возможность больше влиять на дела искусства самим работникам искусства.

Зависимость работника искусств — литератора, актера, режиссера, музыканта, композитора — от единоличного мнения редактора, директора театра, директора кинофабрики, заведующего тем или иным отделом Комитета по делам искусств еще чрезвычайно велика, особенно на периферии.

Решением ЦК ВКП(б) и Совнаркома СССР созданы Сценарный совет при председателе Комитета по делам кино и Художественный совет при председателе Комитета по делам искусств. Эти мероприятия ставят своей целью приблизить работников искусств к решению вопросов, связанных с их деятельностью. При редакторе художественного журнала должна быть редколлегия, при директоре художественного издательства—редакционный совет из писателей (это особенно необходимо в национальных республиках и по всей периферии РСФСР). В театрах должны существовать художественные советы, но формироваться они должны не по принципу представительства от различных общественных организаций, как это было раньше, а из наиболее видных творческих работников данного театра.

...Повышение роли работников искусств в деле руководства искусством, повышение доверия к коллективному

разуму работников искусств — это очень важное условие нормального развития советского искусства.

7. Государственные органы должны обратить гораздо большее внимание, чем это было до сих пор, на техническую и организационную сторону в деле развития искусства.

Литература, например, не может расти нормально, если начать экономить бумагу не на никому не нужных ведомственных изданиях, а на художественной литературе. Живопись, к примеру, не может развиваться без хороших красок, а эта сторона дела у нас особенно хромает. Театрам нужны хороший грим и опытные гримеры, нужны грамотные в своем деле портные, а это значит, что нужны соответствующие мастерские и школы. Кино нуждается в хорошей пленке. Какую бы область искусства мы ни взяли, она всегда сопряжена с техникой, необходимыми материалами, подсобными предприятиями и учреждениями. А именно на эту область наши государственные органы обращают наименьшее внимание. С этим пора кончать, если мы хотим, чтобы наше искусство выглядело не убого-провинциальным, а соответствовало уровню развития такой страны, как наша. Это очень серьезное условие нормального развития нашего советского искусства.

В нашей стране каждый настоящий работник любит свою профессию и не может не любить ее. В этом смысле работники искусств — те из них, кто имеет право носить это звание, — являются людьми просто «одержимыми». История развития искусства знает немало подвижников своего дела. И без подвижничества в этом деле ничего настоящего, большого, вечно живущего создать невозможно. Для настоящего, серьезного работника искусства вне работы в своей области и жизни нет, особенно когда речь идет о таком искусстве, как искусство социализма. Такому искусству можно отдать все силы.

Мы должны воспитывать такие кадры работников искусств, которые так же страстно и беззаветно работали бы в искусстве, как Горький в литературе, как Павлов в науке, как Станиславский в театре. Только такой преданностью своему делу можно создать большое, всечеловеческое искусство коммунистического общества.

*1939*

# О ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМЕ

Мы чествуем сегодня творчество Шолом-Алейхема, замечательного классика еврейской литературы, имя которого известно и любимо всеми народами Советского Союза и слава которого является мировой.

Как и у многих писателей прошлого, образы Шолом-Алейхема шире и глубже его общественно-политического мировоззрения. В общественном отношении Шолом-Алейхему присущи были и некоторые предрассудки. В этом его можно извинить, если вспомнить бесправную и тяжелую жизнь людей еврейской национальности в условиях русского царизма.

Но Шолом-Алейхем, сам изведавший подлинную нужду и национальный гнет, является писателем, в полном смысле слова, народным.

Народность Шолом-Алейхема, прежде всего, в его социальном гуманизме — сочувствии угнетенным, любви к людям труда, внимании к человеческой личности (особенно — формированию личности ребенка), в умении черпать полными пригоршнями из богатейшего источника народной мудрости, в том гениальном юморе, который великий Горький назвал «печальным и сердечным» и который сближает Шолом-Алейхема с Диккенсом, Твеном и Чеховым.

Этот гуманизм пронизывает все творения Шолом-Алейхема. Вспомним «Мальчика Мотла» и особенно незабываемый цикл рассказов о Тевье-молочнике, образ

которого был так великолепно воплощен на сцене Михоэлсом.

Известно, с другой стороны, что Шолом-Алейхем находил бичующие, полные презрения и сарказма слова, направленные против буржуазии и плутократии. Назовем хотя бы его роман «Сендер Бланк» и комедию «Якнегоз». Известны его сатирические рассказы, направленные против царизма. А сколько социальной критики богатых и власть имущих вложено в золотые уста Тевье-молочника и Шимелэ Сорокера!

Шолом-Алейхем, единственный и неповторимый в своей творческой манере, был настоящим художником-реалистом.

Он развивал, с одной стороны, гуманистическую, реалистическую традицию таких еврейских классиков, как Мендель Мойхер-Сфорим, Линецкий, Гольдфаден. С другой стороны, он развивал великую традицию русского реализма и всегда призывал учиться у Толстого, Чехова, Горького правде и простоте.

Вобрав в себя всю горечь и печаль жизни евреев-тружеников — бесправных, угнетенных, гонимых в условиях царизма, Шолом-Алейхем, однако, не терял веры в лучшие времена. Он и его герои — величайшие оптимисты. И этот глубокий народный оптимизм пройдет сквозь века.

Все народы СССР с гордостью чествуют творчество Шолом-Алейхема. В нашей стране произведения Шолом-Алейхема разошлись на восьми языках, в количестве, превышающем два миллиона экземпляров. Можно не сомневаться, что этот тираж будет все расти и расти. Эти цифры являются показателем того, что трудящиеся еврейской национальности, бывшие ранее самыми бесправными и гонимыми, стали полноправными в братской семье народов СССР, а их литературное наследство, как и наследство всех народов, стало нашим общим наследством.

Мы чествуем творчество Шолом-Алейхема с особенной гордостью, потому что еврейский народ и его интеллигенция гонимы в странах фашизма. Наряду с лучшими именами человечества мы поднимаем прекрасное имя Шолом-Алейхема как символ братства, интернационализма, человечности, против каннибализма и мракобесия.

*1939*

## ПИСАТЕЛЬ И КРИТИК

Существует представление, будто есть что-то извечно враждебное во взаимоотношениях между писателями и критиками. Но это неверное и вредное представление.

Даже в старое время политическое единомыслие литературных групп и течений давало примеры большой, принципиальной дружбы между критиками и писателями. Враждебное отношение Вяземского к Белинскому имело политическую подоплеку. Они были люди враждебных лагерей. Но отношения между Добролюбовым и Некрасовым были товарищескими, как у политических единомышленников.

В наших условиях между писателями, с одной стороны, и критиками, с другой, нет политических расхождений и разногласий. Скажем, профсоюзники и хозяйственники на любом совещании всегда спорят, потому что они оберегают разные стороны единого целого. Почти все организации по финансовым вопросам сталкиваются с Наркомфином и всегда «дерутся», всегда у них есть «противоречия». Такого рода противоречия существуют между писателями и критиками. Это нормальные, деловые, «профессиональные» противоречия. Если бы мы правильно понимали характер этих противоречий, тогда можно было бы жить: в таких противоречиях нет ничего вредоносного.

Стоит только отбросить подкинутое нам врагами искусственное противопоставление писателей — критикам, как обнаруживается, что у нас уже и сейчас есть достаточное количество примеров и взаимного уважения, и правиль-

ных, принципиальных отношений между передовыми критиками и писателями. Это надо развивать.

Как только мы, к удовольствию врагов советского искусства, становимся на ложную позицию противопоставления, у каждой стороны находится много «доводов» против другой. Писатели могут привести много примеров плохой критики, а критики могут назвать довольно много плохих писателей. Не лучше ли хорошим писателям и критикам объединиться и вместе бороться за повышение качества художественной литературы и критики?

Давайте исходить из интересов советского искусства, а не из инерции неправильных отношений.

В одной из статей о советском искусстве мне пришлось остановиться на таком пагубном явлении, как огульное охаивание критики. Я не сказал в этой статье об имевшем место не так давно огульном охаивании литературы, вообще советского искусства. Но я напоминаю, что огульное охаивание советского искусства еще не так давно имело широкое распространение. Враждебные советскому искусству люди пытались спекулировать на живущем в нас, в народе, естественном желании лучшего, на нашей неудовлетворенности тем, что сделано, и до того поносили советское искусство, что даже деморализовали некоторых его работников.

При всей необходимой критической оценке советского искусства мы можем, однако, относиться к нему с уважением.

Возьмите область поэзии. Ею мы часто бываем недовольны. Но мы имеем полное право говорить о расцвете поэзии у нас в стране. Назовите мне хотя бы одного выдающегося современного поэта Западной Европы и Америки. Все лучшее, что там есть, — это наши друзья, это революционные кадры поэзии, идущие вместе с нами. Родоначальник нашей поэзии — Маяковский, такого поэта в XX веке не было нигде, это явление исключительное, выдающееся. Поэтов такого уровня, как Багрицкий, Асеев, Маршак, Сельвинский, Тихонов, Твардовский, Бажан, Тычина, Самед Вургун, нет в стане наших противников ни в Западной Европе, ни в Америке. Если взять нашу поэзию как поток, в ее развитии, то надо сказать, что такой массовой поэзии, как у нас, нигде в мире нет.

И в области прозы мы имеем прекрасные имена. Алексей Толстой — это великолепный писатель. Многие его

творения можно считать классическими. Сейчас справедливо отмечают неудачу его пьесы «Чертов мост». Но я говорю не о том или другом успехе или неуспехе художника, а я говорю о том, что нельзя потакать некоторым крикунам, пытающимся создать впечатление о советской литературе как о чем-то второсортном. Шолохов, Федин, Тынянов, Малышкин, Ильф и Петров, Катаев — это прекрасные писатели с «лица необщи́м выраженьем». Эти имена можно умножить.

Некоторые люди ставят нам в пример талантливых писателей Западной Европы и Америки,— таких, например, как Хемингуэй. Но нельзя забывать, что мы пишем о вещах, о которых писать труднее. Писать о старых чувствах, о трагедии индивидуализма, даже о трагедии мыслящего или просто честного одиночки в условиях разлагающегося капитализма с его волчьими законами (в изображении которых существует вековая литературная традиция) гораздо легче, чем поднять образы новых людей нового мира.

Это справедливо и по отношению к нашей критике.

Среди современных буржуазных критиков Западной Европы и Америки очень немного людей, которые имели бы свою систему взглядов. Все лучшее, что там есть, — это наши друзья. А в большинстве случаев там царствуют субъективизм, позерство, вкусовщина, не говоря уже о прямой продажности. Наша советская критика — это критика научная и революционная, и в этом ее сила. Что же касается той части критики, которая не несет в себе этих черт, это не критика вовсе, это подделка, суррогат. Не надо смешивать настоящую, передовую, правдивую, бесстрашную марксистско-ленинскую критику с подделкой и суррогатом. Пора покончить с ложным представлением о нашей советской литературной критике как о чем-то второсортном.

Можно быть согласным или несогласным в оценке той или иной статьи, можно и должно критиковать ту или иную ошибку критика или литературоведа, но нельзя отрицать того, что мы имеем кадры талантливых и образованных критиков, любящих искусство социализма и готовых бороться за него.

Следовательно, у нас, у писателей и критиков, есть все основания относиться друг к другу с уважением, относиться друг к другу принципиально, исходя из общих

интересов развития социалистического искусства. В этой связи я хочу поговорить о недостатках журнала «Литературный критик».

Не только при «Литературном критике», а и при некоторых других наших журналах — «Октябрь», «Красная новь» — сформировались с годами определенные кадры людей, у которых привычка совместного общения, совместной работы переросла в недостаточно критическое отношение друг к другу. Люди перестали быть чувствительными к недостаткам друг друга.

У «Литературного критика», как у журнала специально критического, эта привычка особенно вредна, она стала значительным тормозом роста и самого журнала, и его кадров. Тов. Кирпотин правильно отметил, что у работников «Литературного критика» недостаточно самокритики. Они, идя сюда, на совещание, боялись, что их «забьют», и считали нужным «защищаться».

Никто вас не забьет, товарищи! Не думайте так плохо о ваших товарищах по перу. Да вы и сами зубасты. Вам следовало бы самим поговорить о ваших недостатках. Вряд ли ваш актив, состоящий из двадцати — двадцати пяти человек, имеет совершенно одинаковые взгляды на все явления литературы и искусства. Вряд ли вам свойственны одинаковые оценки всех художественных произведений. Но вы все здесь дули в одну дуду, предпочитая замалчивать как раз те моменты, которые могут вызвать между вами спор, точно вы находились во враждебном окружении, а не среди своих товарищей. Разве вы не знаете, что без открытой взаимной критики и самокритики может получиться застой?

Почему в «Литературном критике» так мало молодежи? Молодых писателей за эти пять лет выросло много, и они в активе литературной жизни играют большую роль, а у вас молодых критиков мало. Как видно, вы чрезмерно удовлетворены друг другом и не обращаете внимания на воспитание молодых, свежих сил, на воспитание новых кадров критики.

Я хочу остановиться на некоторых недостатках нашей теоретической работы.

Пора, давно пора перейти от общего определения социалистического реализма к конкретной его разработке на основе существующего богатства многонациональной советской художественной литературы. И, прежде всего,

надо помогать рождению многообразия форм социалистического реализма в искусстве, того многообразия, которого наш народ вправе ждать от советского искусства.

Мы часто повторяем общие истины, которые были справедливы и пять и десять лет тому назад и будут справедливы еще сто и двести лет вперед. Например, мы говорим о «двух линиях» в классическом наследии. Это, во-первых, та реалистическая линия, та большая реалистическая традиция, от которой мы идем и, во-вторых, линия декаданса, от которой мы идти не должны.

Это и справедливо, и в то же время слишком общо. Все это надо расшифровать, пересмотреть в *конкретном* выражении. Александр Блок был поэтом «декаданса», но он поднялся выше его, перерос его. Неужели нам отказываться от Блока? Возьмите даже таких поэтов, как Бодлер или как Верлен. Это декаданс без кавычек. Но у них тоже есть чему поучиться в области мастерства, формы стиха. Во всяком случае, не надо делать вид, будто этих поэтов вовсе не было на свете. Следовательно, не так-то уж все ясно у нас с декадансом.

Не так уж все ясно у нас и с теоретическими исследованиями в области реализма. Памятуя высказывания Маркса и Энгельса о Бальзаке и Ленина о Льве Толстом и Горьком, мы предпочитаем заниматься только Бальзаком, Толстым и Горьким. Достаточно, однако, сопоставить реализм такого писателя, как Свифт, и такого, как Лев Толстой, чтобы увидеть, какое богатство форм присуще было старому классическому реализму. В старые времена Свифта не считали реалистом, и зачислять его по одному ведомству с Львом Толстым показалось бы чудовищно безграмотным. А между тем Свифт — реалист.

Социалистический реализм наследует и критически перерабатывает все созданное человечеством в предыдущие времена; социалистический реализм наследует и то, что создано в области формы, он критически перерабатывает все это, он создает новые формы, соответствующие новой действительности. И по многообразию этих форм социалистический реализм, несомненно, превзойдет всю прошлую историю художественного развития человечества.

Надо по-дружески сказать нашим критикам: мало ругать, хвалить, поощрять, надо уметь найти в каждом способном, талантливом писателе, в каждом произведении *свое особенное, индивидуальное, новое*,

В особенности нужно разработать вопрос о том, что такое национальная форма в искусстве. Мы механически повторяем — «искусство социалистическое по содержанию и национальное по форме», — а дальше не идем. Да и не сможем пойти, пока не займемся изучением реальных процессов рождения и роста национальных искусств, анализом конкретных произведений.

Анализировать конкретный творческий путь того или иного деятеля искусств, конкретное произведение — это не так-то легко. Это требует, прежде всего, ясного отношения к предмету, ясности позиций, ясности требований. Нет ничего хуже «фигуры умолчания».

Приведу несколько примеров.

Театр Мейерхольда изжил себя на путях формализма. Абсолютно всем известно, что современные драматурги давно покинули театр Мейерхольда, что лучшие актеры — Бабанова, Д. Орлов, Гарин, Мартинсон, Ильинский и другие — также один за другим покинули театр. Характерно, что такая острая актриса, как Глизер, в актерском даровании которой много родственного тому, что было *лучшим* в театре Мейерхольда, никак не связала свою судьбу с театром Мейерхольда. Как видно, в работе Мейерхольда в театре было что-то глубоко неправильное. Но, к сожалению, если не считать неправильной статьи тов. Керженцева, никто из критиков не проанализировал объективно *весь* путь развития Мейерхольда. Получилось так, что весь путь этого видного деятеля советского искусства оказался зачеркнутым. Точно в его работе не было никогда ничего положительного. Точно не существовало в природе таких вещей, как «Мистерия-Буфф», «Мандат», «Великодушный рогоносец», «Лес», «Список благодеяний», «Клоп», «Баня».

Еще хуже, когда теперешняя работа Мейерхольда в театрах, — а он осуществил уже не одну постановку (вспомним «Маскарад»), — замалчивается критикой. В этом есть что-то глубоко неправильное, здесь на версту отдает «побочными соображениями». Мейерхольд — крупный художник, он продолжает работать в советском театре, его работу нельзя замалчивать, надо иметь ясное отношение к тому, что он делает и делал, открыто критиковать неправильное, ложное и подхватывать все передовое, способное обогатить советский театр.

Мне кажется, что критика недостаточно уделяет внимания работе такого крупного писателя, как Всеволод

Иванов, — только потому, что путь его развития не прям, а сложен. Пора, давно пора написать работу, анализирующую его творчество в целом.

Критика несправедливо замалчивает такого мастера массовой песни, как Лебедев-Кумач. За всю жизнь о его работе не написано почти ни одной статьи. Это проистекает от неясности отношения к работе Лебедева-Кумача со стороны ведущих кадров нашей критики. С одной стороны, ввиду большой популярности Лебедева-Кумача в широких массах, люди стесняются критиковать его часто неудачные, торопливые газетные стихи. С другой стороны, из боязни усмешки того или иного сноба, люди стесняются сказать в полный голос о настоящем, высоком поэтическом качестве его массовых песен, о его прошлой замечательной работе в области сатиры.

Для того чтобы стимулировать различные виды и жанры нашей литературы и поэзии, нужно без всякой предвзятости, с совершенно ясным пониманием того, что ты хочешь найти, проанализировать творчество многих и многих из наших писателей и поэтов. Всеволод Иванов, Асеев, Сельвинский, Леонов, Твардовский, Лебедев-Кумач — каждый из них — это целое явление в области литературы, каждый со своими индивидуальными особенностями, достоинствами, недостатками.

А разве наши молодые писатели похожи друг на друга? Совершенно недостаточно найти в произведении молодого писателя какой-нибудь удачный образ или удачное описание природы и с радостью констатировать, что он «владеет пером». Надо уметь находить в молодом писателе ту неповторимую творческую индивидуальность, без которой нет настоящего искусства. Мне, например, непонятно, как один из наших критиков написал хвалебную статью о повести молодого писателя Козачинского «Зеленый фургон» и в то же время посчитал плохой вещью «Ирину Годунову» Митрофанова. Повесть Козачинского «Зеленый фургон», написанная вполне грамотно и литературно, напоминает, однако, десятки других повестей о том, что происходило с некоторыми хорошими гимназистами после того, как случилась Октябрьская революция. А повесть Митрофанова — вещь современная, и в ней чувствуется творческая индивидуальность, свой подход к вещам, свой глаз. В «Ирине Годуновой» есть своеобразная поэтическая лирическая сила.

Не заметили наши критики своеобразия вещи молодой писательницы Клосс «Большой рейс». Ее обругали и в «Литературном критике» и в «Литературном обозрении», и обругали совершенно зря. Обругали потому, что это ни на что не похоже, а все любят привычное, изученное, бесспорное. И характерно: когда Клосс написала и напечатала другие вещи, недоделанные и торопливые, но более похожие на ходовые журнальные повести, ее оставили в покое.

Не видеть индивидуального лица художника — это очень опасно и вредно. Вы можете еще и еще раз похвалить Маяковского, Алексея Толстого, Шолохова, но этими именами нельзя исчерпать то, что творят сотни людей на разных языках народов СССР. Надо уметь искать и находить новое и поощрять его развитие.

Несколько слов о тоне нашей критики.

Сейчас получил известное распространение крайне неопределенный тон — «середка наполовину», тон неясного отношения, оговорки, оглядки. В такой статье — «чего хочешь, того и просишь». С другой стороны, нельзя работать только двумя красками — хвалить или ругать. Тон — это есть одно из выражений отношения к предмету. Мы, как и все люди, очень разнообразно относимся к явлениям жизни и искусства и разнообразно на них реагируем. А наша критика очень однообразна по тону, за отдельными исключениями. Вопрос о тоне критики есть в значительной мере вопрос формы. Критике тоже необходимо многообразие формы. Нельзя писать статьи на один салтык. При всем многообразии форм критики нельзя забывать и того, что критика призвана прежде всего *воспитывать* — воспитывать и читателя и писателя. Это значит, что тон ее должен быть благородным.

И последнее замечание.

У редакторов журналов есть свои суждения об искусстве, и если статьи высказывают другую точку зрения, то редакторы усвоили привычку их не печатать. Но это неправильно по отношению к такой области, как искусство. В искусстве нельзя обойтись без дискуссий, без спора. Иначе статьи, выражающие только одну точку зрения из многих возможных, приобретают безапелляционный, административный, директивный характер.

Будем надеяться, что такое положение будет скоро исправлено.

*1939*

# О Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОМ

В истории русской общественной мысли, как суровый гранитный утес, высится полная величия, цельности и простоты фигура великого просветителя, мужицкого демократа-революционера Николая Гавриловича Чернышевского.

Непонимание позиций, занимаемых им, со стороны большинства современников, среди которых находились, в подлинном смысле, гиганты русского художественного слова; ненависть крепостников, злобная клевета, издевки либералов; сырые казематы Петропавловской крепости, царская каторга Кадая, Александровский завод, поселение в мрачном Вилюйске, и, после многих лет физического и духовного заточения, жизнь в страшной российской провинции под надзором полиции — ничто не сломило, не согнуло эту великую душу.

Чернышевский сформировался, когда в Европе грохотали громы революций 1848 года, когда, в силу потребности капиталистического развития России, на общественную арену хлынула волной разночинная интеллигенция, когда поражение Николая I в Крымской войне обнажило язвы крепостнического дворянско-бюрократического строя, когда на очередь дня встала крестьянская революция, которая не могла, однако, осуществиться, поскольку рабочий класс в России был еще в зачатке.

Чернышевский — человек энциклопедического образования — принял на свои плечи огромную историческую задачу — пересмотреть с новой, революционно-демократической точки зрения весь уклад общественной и частной жизни в России и всю господствующую идеологию. Политика внутренняя и внешняя, политическая экономия, исто-

рия, социализм, аграрно-крестьянский вопрос, философия, литература и искусство, вопросы военный и женский — таков размах литературной деятельности Чернышевского.

Он был одним из первых социалистов в России. Учение утопистов было переработано им «на русский лад», ибо Чернышевский стоял на почве революционных методов преобразования общества. Усвоив все самое передовое и лучшее, что дала буржуазная классическая философия, в особенности Фейербах, он стал более последовательным, воинственным материалистом, борцом с религией и всеми видами идеалистической поповщины. Ленин называл его «единственным действительно великим русским писателем, который сумел с 50-х годов вплоть до 88-го года остаться на уровне цельного философского материализма». В области политической экономии он учился у английских буржуазных экономистов — Смита, Рикардо, Джона Стюарта Миля, — но критиковал их буржуазную ограниченность и, исходя из их предпосылок, делал свои революционные выводы. Свои утопические идеалы социализма Чернышевский связывал с крупным производством в промышленности и земледелии и с научной организацией труда.

Как видим, Чернышевский критически перерабатывал то же наследство в области социализма, философии и политической экономии, что и Маркс и Энгельс. И надо сказать, что в своем творческом развитии он во многом двигался в том же направлении, что и гениальные основоположники научного социализма. Ленин говорил даже о «зачатках исторического материализма» в учении Чернышевского. Но, родившись в такое время в России, когда русский пролетариат только нарождался и еще не проявил себя как самый передовой и революционный класс общества, Чернышевский в своих теоретических выводах не сумел, вернее — не смог подняться до уровня марксизма. Тем не менее, по глубине критики капитализма и по своим взглядам на возможные пути ликвидации крепостнического режима в России, он был подлинным революционером, боролся за революционное уничтожение крепостного строя в интересах крестьянства — руками самого крестьянства, а не «добрых господ», кои обманут и на деле обманули.

К либеральному лицемерию он относился с презрением и отвращением: «Эх, наши господа эмансипаторы, все эти ваши Рязанцевы, — вот хвастуны-то, вот болту-

ны-то, вот дурачье-то!» Как известно, Маркс и Энгельс высоко ценили Чернышевского как крупнейшего ученого, критика и революционера. Что же касается Ленина, то он использовал многие стороны деятельности Чернышевского как активное оружие в борьбе с либералами, реформистами и ликвидаторами.

Когда рабочий класс в России проявил себя первыми самостоятельными выступлениями, наиболее передовые русские революционеры сумели понять, оценить и усвоить идейное оружие западноевропейского пролетариата, выкованное Марксом и Энгельсом. И не только понять и усвоить. Историческое развитие очень скоро включило нашу страну в систему мирового империализма и уже в начале этого века выдвинуло русский рабочий класс в авангард мирового революционного движения. В этих новых условиях развития мирового капитализма и классовой борьбы пролетариата Ленин развил и двинул вперед революционное учение Маркса и Энгельса. Но до Ленина в русском революционном движении не было фигуры более крупной и последовательной, чем Чернышевский, которого мы вправе считать предшественником марксизма в России, предшественником революционеров нового типа, пролетарских революционеров ленинского склада.

«Правда» в передовой очень правильно пишет о том, что произведения Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» и «Очерки гоголевского периода русской литературы» создали теоретическую основу художественного реализма и входят «составной частью в учение о социалистическом реализме нашего времени, нашей эпохи». Теория искусства у Чернышевского зиждется на материалистической основе и с поправками на то, что он не был последовательным диалектиком, и то, что явления искусства в его трактовке были общественным продуктом не в марксистском понимании, — с этими поправками его теория искусства очень родственна нам.

Идея прекрасного, идея красоты, которая не осуществляется в действительности, в реальной жизни людей, а осуществляется в произведениях искусства, — таков, по Чернышевскому, взгляд идеализма на происхождение и место искусства. Чернышевский разоблачает поповщину, «учение о рае», который якобы должен вознаградить человека за все его лишения на земле.

По Чернышевскому — прекрасное, красота сущест-

вует в действительности; происхождение искусства — в реальных потребностях человека; искусство воспроизводит явления природы и жизни. Но этого мало. Искусство имеет еще и другую, высшую цель: «Служить объяснением воспроизводимых явлений». Поэт сознательно или бессознательно произносит свой «живой приговор о явлениях, интересующих его», искусство имеет еще и значение «приговора мысли» художника о воспроизводимых им явлениях.

Отсюда видно, что точка зрения Чернышевского, вопреки тому, что приписывали ему враги его, далека от вульгарного утилитаризма и не только не отрицает, а подчеркивает роль художественной индивидуальности (которая, с нашей, марксистско-ленинской точки зрения, является выразителем социальных классовых стремлений).

Чернышевский полемизирует с тем положением, что прекрасное в искусстве — в единстве идеи и образа, идеи и формы. Не потому, что он отрицает необходимость этого единства, а потому, что это черта всякой человеческой деятельности, всякое дело должно быть хорошо выполнено. Красота — в самой действительности, в природе, это ее свойство, — художник должен овладеть ею.

Он писал в письме к Некрасову:

«Вы говорите:

Нет в тебе *поэзии свободной,*
Мой *тяжелый, неуклюжий* стих.

Вам известно, что я с этим не согласен. Свобода поэзии не в том, чтобы писать именно пустяки, вроде... Фета (который, однако же, хороший поэт), — а в том, чтобы не стеснять своего дарования произвольными претензиями и писать о том, к чему лежит душа. Фет был бы несвободен, если бы вздумал писать о социальных вопросах, и у него вышла бы дрянь; Майков одинаково несвободен, о чем ни пишет — у него все по заказу... Гоголь был совершенно свободен, когда писал «Ревизора» — к «Ревизору» был наклонен его талант» [1].

Как истинный революционный демократ, Чернышевский звал к искусству народному, служащему делу революционной борьбы за освобождение от гнета бюрократически-крепостнического государства и имущих классов.

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Гослитиздат, 1949, стр. 314.

Несгибаемый революционер, он использовал великие свойства искусства в революционных целях, написав в Петропавловской крепости «Что делать?». Роман этот был обращен Чернышевским к новому, революционному поколению: «Добрые и сильные, честные и умеющие, недавно вы начали возникать между нами, но вас уже немало и быстро становится все больше». Для более или менее широкого круга читателей роман «Что делать?» звучал, прежде всего, теми своими сторонами, где он, с исключительной смелостью для своего времени, решал вопрос о положении женщины в семье и в обществе. Но для революционных поколений — скрытый пафос этого романа заключался в другой, главной теме — теме подготовки революции.

Центральная фигура этого романа — Рахметов, этот высеченный из гранита, суровый до аскетизма, непреклонный революционер, находящийся во власти лишь одной прекрасной думы — думы об освобождении народа от всяких видов угнетения и порабощения.

С русской исторической вышки того времени, вышки революционного демократа, Чернышевский рассматривал все предшествующее ему классическое наследство. Гораций, Боккаччо, Лессинг, Шиллер, Гете, Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой, Некрасов, Огарев, Писемский, Диккенс, Жорж Санд, Гюго — это далеко не полный перечень творцов художественного слова, работу которых он анализировал. Многое у них он не мог видеть тогда так, как это видит сейчас поколение победившего социализма, но ясно одно, что в наши дни — без изучения критических работ Чернышевского, так же как и Белинского, — нельзя говорить всерьез о социалистической литературе и критике.

Взгляды Чернышевского и его последователей оказали огромное влияние на виднейших литераторов — деятелей национально-освободительного движения Украины, Грузии, Армении и других. В романе «Что делать?» Чернышевский с неистребимой страстной силой мечтал о социалистическом обществе. Эта мечта вдохновляла лучших русских людей и лучших людей всех народов в пределах старой России и за ее пределами. Эта мечта осуществлена в стране, где жил и боролся Чернышевский, — народами Советского Союза.

*1939*

# ПИСАТЕЛЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Цель и задача наших курсов-конференции — предоставить возможность товарищам, живущим на периферии, встретиться в Москве с хорошими работниками в области не только литературы, а и смежных искусств для товарищеского разговора, для обмена творческим опытом.

Мне кажется, человека, который действительно решил посвятить себя литературе или какому-либо виду искусства, больше всего стимулирует в работе стремление к совершенству, желание сделать ее хорошо. Поэтому толчком в работе является пример чего-то действительно совершенного и высокого. Учиться искусству можно и должно у старых мастеров и у своих более опытных товарищей, у тех, кто умеет свое дело делать хорошо или лучше тебя.

Как говорил Ченнино Ченнини: «Вы, которых изящество духа заставляет любить добродетель и посвятить себя искусству, — начинайте с облачения в одежды любви, страха, послушания и настойчивости. Сколь можно скорее встаньте под эгиду учителя и учитесь и покиньте его как можно позднее».

Вы прекрасно понимаете, что этого рода наставление человека, которого «изящество духа и стремление к добродетели» побудили заниматься искусством, не означает, что нужно покончить с дерзанием в искусстве, со смелыми поисками. В этом нет противоречия.

Очень хочется, чтобы сознание необходимости стать под эгиду учителя и покинуть его как можно позднее —

постоянно жило в сознании наших работников искусства.

Другое, что стимулирует художника, это — современность, это — самая жизнь. Всякий художник, естественно, хочет писать о людях своей поры, о чувствах, мыслях и думах, которые волнуют его современников.

Величайшие мастера прошлого именно потому и пережили других, что сумели передать в своих произведениях самые существенные стороны современной им действительности.

Стремление художника, с одной стороны, сделать свое произведение возможно более совершенным, то есть стремление к прекрасному, к красоте, а с другой стороны, постоянное желание передать самое большое и характерное, главное из того, что живо в современности, — эти два устремления, собственно, и приводят к созданию подлинного произведения искусства. Если расчленить эту двуединую формулу, получится совсем не то, о чем может мечтать, как об идеале, настоящий художник. Если мы возьмем только одну часть этой формулы: давайте «вообще» творить «совершенно», не заботясь о правде *жизни*, то это будет очень ограниченно, и мы в конце концов придем к чистому эстетизму. Когда мы все читали Плеханова, который критерием красоты в искусстве считал соответствие формы и содержания, нам тогда это его утверждение казалось очень пленительным и вполне достаточным. Сейчас, когда значительно глубже задумываешься над этим вопросом, то видишь всю недостаточность плехановского положения. Вспоминаешь, что еще Чернышевский — до Плеханова и независимо, конечно, от него — горячо возражал против подобной формулы красоты в искусстве; и не потому возражал, что не видел нужды в соответствии формы и содержания — нет, Чернышевский понимал, что такое соответствие необходимо, но он утверждал, что оно должно быть свойственно и всякому другому виду человеческой деятельности.

Прекрасное есть свойство действительности, говорил Чернышевский. И речь о подлинном искусстве может идти тогда, когда в наиболее совершенных формах художник передает наиболее существенные стороны развивающейся действительности. То, что художник должен работать хорошо, что он должен быть совершенным в области формы, подразумевается само собой; без этого *нет художника.*

Сила же его заключается в том, как он, владея формой, постигает в образах наиболее существенные стороны действительности.

Когда мы теперь задумываемся над этими высказываниями Чернышевского, то мы видим, что они просто гениальны. Именно эти стороны, которые делают художника великим, прежде всего видел и Ленин. В статьях о Льве Толстом Ленин поясняет, почему творчество Толстого стало «шагом вперед в художественном развитии всего человечества». Потому, что он, как гениальный художник, не мог не отразить наиболее существенных сторон развития русской действительности. А русская действительность почти на всем протяжении сознательной жизни Толстого развивалась под знаком крестьянской революции (которая не могла в России осуществиться до той поры, пока не появился рабочий класс, который возглавил и помог крестьянству эту революцию совершить, как побочный, попутный продукт пролетарской революции). То, что Лев Толстой, совершенно не предполагая, что он отражает именно эту сторону действительности, нашел в себе силы ее отразить, было показателем его величайшей гениальности, величайшей силы.

Вспоминаются также высказывания Белинского. Великий русский критик, стоявший на самых передовых позициях своего времени, человек, великолепно разбиравшийся в вопросах эстетики и необычайно преданный прекрасному в искусстве, не уставал твердить, что «свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни» [1].

Белинский писал это в тот период, когда расхождение с «современностью» Николая I у него было исключительное, но это была связь с современностью истинной. Он видел те стороны и тенденции, уже народившиеся в России, которых не видели другие.

---

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, изд-во АН СССР, стр. 286.

Как часто, к сожалению, мы вынуждены констатировать, что наша действительность, наше время в его реальных проявлениях значительно уходит вперед, оставляя нас, художников, позади; все самое передовое, что несет с собой наше общество, что оно осуществило в жизни, — уже впереди того, что мы, художники, только нащупываем.

Конечно, можно писать о чем угодно — обо всех проявлениях жизни общества, природы, человека, искать для этого какие угодно формы выражения, но все-таки, в конце концов, история, неумолимая история спросит с нас, с советской литературы, со всех советских работников искусства: *как вы отразили социализм?* История проверит нас тем, как мы изобразили в своих произведениях, в своих творениях самое лучшее и передовое, что было в наше время, — *социализм.* С кого же и спросить, как не с нас, чтобы мы показали в искусстве, что такое социализм, как он создавался, как был завоеван! Поэтому для всякого настоящего, серьезного художника нашего времени стимулом должна являться сама современность, то есть наша жизнь, и одновременно стремление к совершенному в искусстве, к красоте.

Нужно сказать, что вульгарная социология, пережитки рапповщины, с одной стороны, и пережитки захудалого и провинциального российского эстетства предреволюционных годов, с другой стороны, еще отчасти живы в некоторых головах. Недостаточные знания порождают целую кучу всяких доморощенных теорий, вульгарных требований, которые иногда ставят людям голову набекрень, — художник иногда теряется, перестает понимать, чего же, собственно говоря, от него требуют. А от него требуют ни больше ни меньше, как правдивого, художественно совершенного выражения нашей действительности. Когда были обнаружены довольно серьезные идейные ошибки и провалы в наших литературно-художественных журналах, то нас за это покритиковали, покритиковали справедливо, напомнив нам, что в области литературы и искусства еще и сейчас есть враждебные люди, которые будут пытаться уводить нас в сторону, что нам нужно так воспитывать писателей, чтобы они глубоко понимали политические задачи нашего времени, стоя на самых передовых позициях нашего времени.

Об этом приходится говорить вновь и вновь, так как люди (это особенно относится к тем из нас, кто немножко постарше) иногда привыкают к определенному образу жизни, к некоторой инерции мышления, к покою, не всегда любят преодолевать трудности, стараются от них уклониться, почить на лаврах. Поэтому нужно все время, повседневно и энергично, напоминать о необходимости идейного роста и самовоспитания, двигать художественную мысль вперед, повышать требования друг к другу, ежедневно, ежечасно погружаться в живой поток социалистической жизни, отвечая на ее требования.

Но характерно, что уже после того, как эта критика прозвучала в отношении наших журналов и отдельных писателей, стали раздаваться голоса: не есть ли это, дескать, какая-то попытка под флагом современности, «злободневности» снизить художественное качество, не означает ли это некоторый «поворот» в искусстве в сторону «поверхностной агитки» и т. п.? Только люди, не любящие нашей жизни и советского, социалистического искусства, заинтересованы в том, чтобы так извратить совершенно справедливую критику наших недостатков. Только конченые люди, желающие спать спокойно, могут в таком духе извращать справедливую критику.

Так думать — значит проявлять неуважение к собственной деятельности, к указаниям партии, к советскому искусству. Нам социализм дал все возможности показать в художественных образах самое глубокое, передовое, что есть в нашей действительности, взятой в ее развитии. Мы и должны делать это, не становясь, с одной стороны, на позиции вульгаризации, а с другой стороны, на позиции мелкого, захудалого, провинциального эстетства.

Надо так направлять людей творящих, чтобы они воспитывали в себе неустанное стремление к совершенствованию, исходя из необходимости и желания передать все самое лучшее, передовое в нашей жизни, показать, чем действительно живет наш народ. Это, в конце концов, самое основное, самое главное, самое большое, что хотелось бы нам в Союзе писателей вдохнуть в души людей.

Во всяком искусстве (это всегда так было, и так это есть и сейчас) можно найти много способов художественного отношения к действительности. Один из способов художественного мышления таков: человек вовсе не в силах, как бы от него ни требовали, быстро откликнуться

в творчестве своем на текущую потребность сегодняшнего дня. Он склонен к работе длительной, берущей действительность в ее самых основных, глубинных проявлениях. И есть художники, работающие в жанрах, немедленно откликающихся на повседневную, текущую жизнь. Мне кажется, в наших литературных кругах их роль недооценивается. Можно назвать имена людей гениальных, стоящих на вершине искусства в истории развития человечества, которые дали в своем творчестве огромные синтетические, целостные, монументальные, вечно живущие образы и в то же время отвечали на какие-то очень злободневные поводы текущей жизни. В нашей русской классической литературе, скажем, такой способностью, несомненно, владел гениальный Пушкин. Палитра Пушкина обладала исключительным богатством красок. Творец «Евгения Онегина» прекрасно владел и тем, что мы, по-современному, называем «газетным» стихом, откликавшимся на текущую злобу дня. Но и эти стихи его остались как вечно живущие творения.

Неправильно думать, будто злободневная поэзия — «не настоящая» поэзия. Ведь все дело в том, *как* написать. Беранже навсегда останется в мировой литературе. Имена авторов «Марсельезы» и «Интернационала» останутся в памяти людей навечно.

Очень злободневным поэтом был Данте. Его «Божественная Комедия», которая пережила века и будет жить вечно, является острейшим политическим памфлетом на текущую борьбу своего времени в ее конкретных изгибах и этапах. Данте берет своих политических противников и пишет о них по свежим следам, с целями почти практическими.

Из наших современников, несомненно, огромными способностями выражать злободневное в синтетических живущих образах обладал Маяковский. В этом отношении многие Маяковского не понимали. Будучи молодым автором и уже тогда обладая печальным свойством — любовью к тяжкодумию в художественной работе, к медленнописанию, — я, как и полагается молодому человеку, считал этот путь в искусстве единственно возможным и вообще считал, что такого рода художник, как Маяковский, делает большой «грех», что пишет какие-то «злободневные» стихи в «Комсомольской правде». Я помню, ему говорили: «Владимир Владимирович, у вас есть замечательные вещи,

такие, как «Облако в штанах», «Про это», американские стихи. Что вы размениваетесь на пустяки, которые вместо вас может сделать другой?» Он отвечал: «Вы ничего не понимаете, что происходит в нашей действительности».

И он действительно оказался прав. Сейчас, когда нет Маяковского, когда мы все его читаем и перечитываем заново, созданное им снова вырастает перед нашими глазами. Мы замечаем, что все стихи, откликающиеся на какой-нибудь повод в газете, можно переиздать сегодня, и они звучат, они имеют огромную остроту, и в них заключена большая правда, которая будет живуча вечно. Маяковский мог создавать такие поэмы, как «Ленин», «Хорошо!», «Облако в штанах», и в то же время стихи о переезде рабочего в новую квартиру, о мелких и мельчайших фактах текущей жизни — и везде был велик.

В области литературы все самое большое, подлинное, великое не относится презрительно к злободневному, к повседневному, во всем умеет найти настоящее, глубокое и большое, но выражает это по-разному. Люди, противопоставляющие, сталкивающие лбами поэтов только потому, что они, поэты, разными способами изображают современность, — эти люди делают вредное дело.

Возьмите поход, который совершила Красная Армия в Западную Украину и в Западную Белоруссию. Она совершила этот поход, и ей нужен был стих — отклик на то, что происходило, ей нужна была песня, которая говорила бы об этом. Известно, что многие поэты и писатели отвечали своей работой на эту потребность армии и народа. Честь им и хвала!

Мы всегда стояли и будем стоять за творчество больших, монументальных, синтетических форм, за лирику настоящих чувств, за великую работу, за труд в искусстве. Но появляется у нас разновидность барства, которое состоит в том, что средненькая, но «чисто» обработанная, то есть вымученная в течение трех лет, повестушка с претензией на «философию» почему-то считается более благородным делом, чем боевой, злободневный отклик, который тотчас же действует на массу, ведет ее за собой. Не надо снижать художественных требований ни к какому из видов литературы, но надо все виды оценивать по справедливости, а не с гнилой, эстетской предвзятостью.

В условиях старой действительности можно было найти объяснение такому явлению, как противопоставление

«вечного» «злободневному». На патриотическую тему писал Лев Николаевич Толстой. «Война и мир» есть величайшее по значению патриотическое произведение. Кукольник писал злободневную патриотическую вещь: «Рука всевышнего отечество спасла». Передовой человек отрицал Кукольника и признавал Толстого, и он прав, потому что Толстой был представителем настоящего народного патриотизма, а Кукольник — псевдопатриотизма, казенного, царского патриотизма. Такое противопоставление «вечного» и «злободневного» снято жизнью, потому что наша мысль, мысль Советского государства, мысль политическая, есть подлинно народная мысль, — это есть высшее выражение народной мысли, это — повседневная борьба за коммунизм, служение коммунизму, страстная жажда построить коммунизм.

Ненависть всех передовых людей прошлого и настоящего к официальной, царской или буржуазной государственности вполне законна. Но у нас теперь самое передовое в мире, самое благородное и справедливое в мире государство, кровью завоеванное нами социалистическое отечество. Сейчас глупо делить поэзию, литературу на «злободневную» и «вечную», на газетную и не газетную, на политическую и не политическую, потому что все, что мы сейчас делаем, есть дело политическое, оно может быть или за нас, или против нас. Мы должны стремиться к тому, чтобы это наше дело делать прежде всего *хорошо*, то есть на вечность, и каждый так, как он это умеет и видит.

Я надеюсь, товарищи, что каждый из участников этих курсов-конференции должен себя настроить, я бы сказал, на очень серьезный и возвышенный лад (вы мне простите такое выражение), для того чтобы каждый день был проведен здесь в настоящей сфере большого советского искусства. Именно так нужно работать со всей литературной молодежью, ставя перед ней самые высокие требования, самые высокие задачи и воспитывая ее в духе нашей прекрасной действительности.

*1939*

# В. Я. БРЮСОВ

Творческий путь Валерия Брюсова — одного из крупнейших русских поэтов XX века, или, вернее, большая часть этого творческого пути, — тесно связан с тем периодом в истории русской поэзии, который, по его наиболее видным представителям, принято у нас называть периодом символизма.

Длинный и сложный путь развития завершился у Брюсова принципиально отлично от большинства поэтов его поколения. Этот путь привел Валерия Брюсова — вождя русских декадентов — к коммунизму.

Брюсов является для нас одним из зачинателей и родоначальников советской поэзии. Он дорог нам и как один из талантливых деятелей советской культуры, и как видный член великой Коммунистической партии большевиков.

Было бы неправильным видеть сейчас в творческом пути Брюсова, в его поэтическом и критическом наследии только те стороны, которые привели поэта к коммунизму. Конечно, в известные периоды его жизни реакционные стороны того течения, к которому Брюсов примыкал, — идеалистическая философия, индивидуализм, — все это наложило свой отпечаток на его творчество.

Но именно конец и творческого и жизненного пути Валерия Брюсова наиболее ярко осветил для нас те стороны его большого поэтического труда, которые привели его к коммунизму и которые поэтому имеют большую ценность для нас. Какие же это стороны?

Еще в 1901 году М. Горький писал Брюсову: «Вы мне страшно нравитесь, я не знаю Вас, но в лице Вашем есть что-то крепкое, твердое, какая-то глубокая мысль и вера.

Вы, мне кажется, могли бы хорошо заступиться за угнетенного человека».

Да, в творчестве Брюсова была эта линия! Брюсов действительно мог заступиться за угнетенного человека, и, во всяком случае, ему, как одному из наиболее талантливых представителей дореволюционной поэзии, удалось талантливо отразить в своем творчестве великие социальные сдвиги своего времени. Не случайно именно Горький написал эти слова Брюсову, потому что всему творчеству Брюсова, его чеканным стихам, которые некоторым казались холодными и рационалистическими, но про которые можно сказать, что они отмечены печатью большого разума и поэтического таланта, — присущ подлинный гуманизм. Вы помните эти стихи:

Молодой моряк вселенной,
Мира древний дровосек,
Неуклонный, неизменный,
Будь прославлен, Человек!

Этот человек с большой буквы был для Брюсова преобразователем природы, открывателем новых земель, человеком-тружеником, человеком труда.

Если хотите, одной из наиболее отличительных черт В. Я. Брюсова как художника является пафос творческого труда.

Брюсов пришел в русскую поэзию в конце прошлого века. Для русской поэзии это был период безвременья, упадка, когда великие пушкинские традиции и заветы были частью позабыты, рассеяны, размельчены и когда, в общем, порвалась связь с величайшими достижениями мировой поэзии. Брюсов поставил своей целью возродить русскую поэтическую культуру, и надо сказать, что он эту задачу во многом разрешил.

Я сеятеля труд, упорно и сурово,
Свершил в краю пустом,
И всколосилась рожь на нивах; время снова
Мне стать учеником.

Да, он начал творить в «краю пустом» и потом не постыдился снова «стать учеником».

Ему был присущ великий пафос творческого труда. Но по многосторонности этого труда В. Я. Брюсов, который большую часть своей жизни жил и творил в условиях упадка и разложения старой культуры, в то же время всем своим обликом представлял тот тип художника, который был столь характерен для деятелей эпохи Возрождения. Брюсов был поэтом и ученым, переводчиком, педагогом, критиком, историком. Это был образованнейший человек своего времени, который занимался всем, вплоть до истории математики, вплоть до счетоводства.

«Боже мой! боже мой! — читаем мы в заметках Брюсова. — Если бы мне иметь сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня».

А. М. Горький в 1917 году писал Брюсову: «Давно и пристально слежу я за Вашей подвижнической жизнью, за Вашей культурной работой, и я всегда говорю о Вас: это самый культурный писатель на Руси! Лучшей похвалы — не знаю; эта — искренна».

Да, товарищи, здесь дана прекрасная оценка труда Брюсова.

От способности сочувствовать и заступаться за угнетенного человека, от своеобразного гуманизма, от пафоса труда, от разумного начала — В. Я. Брюсов как поэт пришел к коммунизму и стал одним из зачинателей и родоначальников советской поэзии. Мы берем сейчас его поэтическое наследство и учимся по этому наследству. Мы знаем, что оно переживет и нас, потому что Валерий Брюсов — поэт такого большого масштаба, который будет жить вечно.

Нашим поэтам — поэтам великой эпохи борьбы — нужно всегда помнить завет Брюсова:

Ты должен быть гордым, как знамя;
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.

*1940*

# О КИНОДРАМАТУРГИИ

Не так давно в кинематографической и писательской среде было распространено убеждение, что сценарий не может быть законченным художественным произведением, что это своего рода «полуфабрикат», который должен дать толчок творчеству режиссера, и не больше. Возникла целая теория «эмоционального» сценария. Согласно этой теории сценарий вовсе не должен предопределять весь образный строй картины, он должен лишь «эмоционально заразить» режиссера, дать ему повод для самостоятельных творческих разработок. Еще несколько лет назад автор сценария зачастую попросту не узнавал в готовой картине своего сценария, не находил своих героев, спрашивал у режиссера: «А что будет дальше?»

Вряд ли нужно доказывать нелепость этого положения и вздорность теорий, оправдывающих его. Чем выше поднималось кинематографическое искусство, чем более серьезные идейные задачи ставились перед ним, тем большее значение приобретал сценарий. Возникновение звука дало кинематографу самое мощное орудие воздействия — слово, звучащее с экрана. Но тем самым сценарий, определяющий будущую словесную ткань картины, приобрел огромное, решающее значение. Все крупнейшие произведения звуковой кинематографии поставлены на основе выдающихся сценариев. В одних случаях сценарии эти написаны кинодраматургами («Мы из Кронштадта», «Ленин в 1918 году»); в других случаях — это экранизация крупнейших произведений советской литературы («Ча-

паев», «Петр I», «Поднятая целина»); иногда авторами сценариев были сами режиссеры («Щорс», трилогия о Максиме); или же, наконец, сценарии возникли в результате совместной работы писателя и режиссера («Великий гражданин», «Депутат Балтики»). Но, во всяком случае, все эти картины с полным правом могут быть названы выдающимися произведениями кинодраматургии. Идейные и художественные требования к звуковому кино настолько возросли, что никакая постановочная изобретательность, никакое режиссерское мастерство не могут спасти слабого сценария.

Пренебрежение сценарием в литературной и кинематографической среде привело к тому, что кадры писателей, профессионально и постоянно работавшие в области кинодраматургии, постепенно сокращались и несколько лет назад дошли до ничтожного количества. Едва ли десяток человек сохранился на этом участке литературы. В самом деле, если сценарий не считался полноценным видом литературного творчества, если к тому же и в кинематографии его значение принижалось, то какой же стимул оставался у писателя для работы в кинематографии? Никакого! Только в самые последние годы произошла переоценка ценностей, причем решающую роль сыграло постановление правительства «Об улучшении организации производства кинокартин», установившее место драматурга в киноискусстве.

После этого постановления началось широкое движение писателей в кинематографию. Над сценариями работают А. Толстой, М. Шолохов, Вс. Вишневский, П. Павленко, А. Корнейчук, В. Шкловский, А. Каплер, Н. Тихонов, В. Катаев, К. Виноградская, Ф. Панферов, Е. Габрилович, Б. Лапин и З. Хацревин, М. Блейман, М. Большинцов, Г. Гребнер, Л. Славин, Л. Никулин, А. Барто, Ю. Олеша, С. Ермолинский, А. Ржешевский, А. Новиков-Прибой и многие другие. Появляется ряд блестящих сценарных работ. Назовем хотя бы написанные за последний год сценарии — «Первая Конная» Вс. Вишневского, «Суворов» Г. Гребнера, «Поднятая целина» М. Шолохова и С. Ермолинского, «Член правительства» К. Виноградской. Но, несмотря на эти явные и видимые успехи, далеко не все обстоит благополучно в области кинодраматургии и далеко не все насущные вопросы здесь решены.

Прежде всего, в литературной среде еще не изжито отношение к сценарию как ко «второму» и притом «легкому» сорту литературы. Журналы редко печатают сценарии и еще реже дают им должную критическую оценку. Издательства художественной литературы вообще не печатают сценариев даже самых крупных писателей, очевидно, не считая их литературой. Сценарии не входят и в сборники произведений наших писателей. В результате писатель, работая над сценарием, как бы вырывается из привычной литературной среды и перестает сознавать ответственность за литературное качество своей работы, за ее язык, за ее стиль. У многих писателей, работающих в кино, устанавливается нетребовательное отношение к своей собственной сценарной работе. Такой писатель считает возможным сдать рукопись в сценарный отдел, но он никогда не согласился бы в этом виде прочесть ее в литературной среде или передать издательству.

На самом деле написать сценарий так же трудно, как драму, как повесть. Мало того, сценарий обладает своими специфическими трудностями. Помимо общих требований большой идейной насыщенности, точной психологической разработки, яркого диалога, хороший сценарий должен обладать очень крепкой, сконцентрированной драматургией, последовательностью и динамичностью сюжета, кратким, лаконичным и очень конкретным изложением. Одна из основных трудностей сценарной работы — это необходимость уложить свой замысел в очень ограниченный размер. Точно так же, как есть писатели-романисты, неспособные написать драму, и, наоборот, драматурги, неспособные написать роман, далеко не каждый писатель обладает способностью излагать свои мысли в сжатой и очень конкретной сценарной форме. Мало того, к сценарию закономерно предъявляются требования кинематографической специфики, его экранной выразительности, точно так же как к пьесе предъявляются требования сценичности. Для того чтобы овладеть кинематографической выразительностью письма, писатель должен учиться, должен стать профессионалом-кинодраматургом. Таким образом, работа над сценарием — это очень трудная работа.

Между тем писатель, работающий над сценарием, поставлен еще и сейчас в невыгодные и тяжелые условия по сравнению с привычной для него литературной работой другого рода. Одним из этих тяжелых условий является

многочисленность инстанций, имеющих право поправлять сценарий и утверждать его. Путешествие сценария по инстанциям крайне осложняет работу писателя в кино. Основная организационная беда — это полная оторванность сценарных отделов от производства. Именно поэтому сценарий, пройдя все сценарные инстанции, начинает заново, с самых своих основ, проходить все инстанции производственные. Неверность этого положения очевидна. Необходимо решительно сблизить эти два ряда инстанций и связать теснейшим образом работу сценарных отделов с производством.

Второе обстоятельство, тормозящее дальнейшее развитие кинодраматургии, — это отсутствие в кинематографической среде такой общественной организации, которая могла бы обсуждать и критиковать сценарную работу писателей, создавать вокруг них творческую атмосферу. Приходя в кино, писатель лишается критики и поддержки литературной среды и в то же время не находит новой среды, которая оценила бы его работу, помогла бы его росту, его специализации в области кинодраматургии. А между тем кинематографии нужны не гастролеры, не случайные авторы, а кинодраматурги, постоянно работающие в своей области, находящие в работе для кино творческое удовлетворение. Необходимо создать такую общественную организацию, которая могла бы поднять работу по воспитанию кадров кинодраматургов, создать вокруг сценарного дела общественно-критическую среду. Ведь и в литературе более опытные и зрелые писатели передают свой опыт, ведут постоянную работу по воспитанию кадров. Та же работа необходима и в области кинодраматургии.

Наконец, необходимо изменить отношение к кинодраматургии и в самой писательской среде, в литературных организациях и издательствах. Кинодраматургия стала такой же важной и существенной отраслью литературы, как проза, поэзия, критика и театральная драматургия. Писатель, работающий в области кинодраматургии, должен пользоваться такой же заботой, так же отвечать всем своим именем за творческое качество своих сценариев, как и писатель, работающий в любой другой области литературы.

*1940*

# МАЯКОВСКИЙ

Десять лет прошло со дня смерти Владимира Маяковского. За это время большие события произошли на свете.

За это время в стране нашей построен социализм, мы вступили на путь постепенного перехода к коммунизму. Многое из того, что когда-то писали мы, советские литераторы, успело за эти бурные и славные годы устареть.

Но пламенная сила стихов Маяковского не меркнет, а все расцветает.

Мы, современники его, знаем многие из его стихов наизусть, можем вспомнить, как и где он читал их впервые, восстановить в памяти его походку великана и его громовой голос. Но, вероятно, мы еще не полностью сознаем историческое значение его поэтического труда.

Поэзия его все шире, глубже входит в жизнь, в сознание масс. Трудно, например, представить себе любой революционный праздник без стихов Маяковского. Политические деятели, партийные и советские работники, наши газеты все чаще обращаются к стихам Маяковского, когда хотят восславить победы социализма, или показать лицо наших врагов, или обнажить наши недостатки.

Поэзия Маяковского питает тысячи и тысячи клубов, эстрад, вузовских аудиторий. Томы его стихов стали настольными книгами многих и многих представителей советской интеллигенции. Его изучают в школах. Детские стихи его — любимые стихи советских детей.

Маяковский переведен — полностью или частично — на языки всех народов СССР. Отдельные произведения его переведены более чем на двадцать пять иностранных языков в Европе, Америке, Азии.

Поэзия Маяковского оказала и оказывает могучее влияние на развитие всей советской поэзии. Его влияние можно обнаружить и в творчестве ряда революционных писателей за рубежом.

В чем причина такой великой и все растущей поэтической силы и славы Маяковского?

Причина в том, что в его творчестве впервые в истории мировой поэзии соединились вместе, слились воедино поэзия и коммунизм.

Было:
социализм —
восторженное слово!..
Стало:
коммунизм —
обычнейшее дело.

Так писал он в стихотворении «Рабочим Курска, добывшим первую руду».

Без социалистической революции, без социализма как «обычнейшего дела» в нашей стране поэзия Маяковского — такая, какой она предстает нам в ее лучшем и целом, какой мы ее знаем и любим, — не могла бы народиться на свет.

Именно социализм сделал поэзию Маяковского *новой* поэзией, поэзией нового общества, новых масс, *новаторской* поэзией в подлинном и настоящем смысле этого слова.

Некоторые из исследователей творчества Маяковского полагают, что он как поэт родился готовым коммунистическим новатором.

Но это неправильно. В юношеские, дореволюционные годы Маяковский по-своему переболел «детской болезнью», особенно свойственной его поколению, — болезнью индивидуализма. На его раннем творчестве отразились также неправильные теории того своеобразного литературного течения, течения футуристов, с которым он был связан. Футуристы выступали против того ущербного, «психоложеского», зализанного искусства, которое принято было в буржуазно-интеллигентских салонах после поражения революции 1905 года. Но их собственные

теории были теориями формалистическими, то есть по существу своему тоже буржуазными: слову, ритму придавалось самодовлеющее значение, форма отрывалась от содержания, обессмысливалась.

Мощь таланта Маяковского сказалась в том, что его поэзия очень скоро сломала узкие рамки этого течения. И лучших из футуристов он повел за собой. В сатирических стихах его и особенно в поэмах, таких, как «Облако в штанах», «Человек», «Война и мир», все более слышно и громогласно зазвучал голос социального протеста и бунта против «жирных» и «жрущих», против «повелителя всего», «некоронованного владельца сердец» — капитала, против кровавой бойни, микробом которой является «золотолапый рубль», против всего этого общественного строя, который мучает людей, уродует, искажает естественные человеческие чувства.

К тому времени, когда Маяковский начал свою литературную деятельность, буржуазная поэзия уже давно распростилась с «классическим» гуманизмом. Знамя этого гуманизма, но гуманизма преображенного и действенного, поднял Маяковский. Он берет на себя как бы миссию пророка или апостола человеческих низов, «глашатая грядущих правд», сплошного человеческого сердца, которое «гудит повсеместно»:

И он,
свободный,
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!

Но поэт уже знает, что свободный человек может прийти только через борьбу, и борьбу жестокую:

Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность растили.
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!

И он предсказывает:

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

Совершенно не случайно, что первым, кто почувствовал новый гуманизм Маяковского и его огромный талант,

был великий Горький, все творчество которого — знамя нового, социалистического гуманизма.

В стихах Маяковского того времени нет упоминания о пролетариате как единственном классе, способном освободить человечество. Но «я» Маяковского отождествляется со всем обездоленным человечеством и чаще всего — с широкими демократическими городскими низами, он как бы говорит от их имени.

Маяковский, выходец из демократической интеллигенции, с детства видел многочисленные примеры социального неравенства и жестокости угнетателей, был знаком с марксистской литературой, сам изведал нужду и труд, некоторое время был организационно связан с большевиками и прошел через царскую тюрьму.

Великую Октябрьскую социалистическую революцию он принял безоговорочно, как свою революцию, и знамени ее не изменил до конца своих дней:

Делами,
    кровью,
        строкою вот этою,
нигде
    не бывшею в найме,—
я славлю
    взвитое красной ракетою
Октябрьское,
    руганное и
        пропетое,
пробитое пулями знамя!

Октябрьская революция вдохнула в поэзию Маяковского величайшую силу социального оптимизма и неисто-щимые запасы солнечной энергии.

Кто из советских читателей не помнит его так и брызжущие солнцем «Необычайное приключение», марш «Бейте в площади бунтов топот» и известный во всех странах мира «Левый марш»?

Как никакому поэту до него, Маяковскому присуще было чувство нового, чувство современности. Он был единственным из писателей и поэтов, чье перо успевало за темпами революции, за всеми ее поворотами. Перечитывая том за томом его собрание сочинений, ты точно вновь проходишь по всем ее этапам: Октябрь, гражданская война, нэп, первая пятилетка. И даже то, до чего он не дожил, живет в его стихах каким-то необыкновенным предвидением, предчувствием или просто стремлением. Он не

оставил без внимания почти ни одного крупного политического явления, события, запечатлел сотни дат, показал и крупные и мельчайшие изменения в быту, вскрыл многие его уродства.

Несмотря на необычную, с точки зрения старых поэтических норм, манеру, подчас чрезмерную, как кажется сначала, метафоричность, условность человеческих образов, перо Маяковского обладало исключительной точностью и конкретностью. Многие вещи, явления, обозначения, являвшиеся характерными чертами нашего быта, живут теперь в нашей памяти только потому, что их зафиксировал Маяковский. Особенно справедливо это по отношению к московскому городскому пейзажу.

Вспомните, как мальчишки-папиросники кричат: «Давай, налетай! «Мурсал» рассыпной! Пачками «Ира»!» И, завидев чекиста, стремительно прячутся в часовне святого Пантелеймона у Никольских ворот, где молятся одинокие старушки. Теперь нет ни таких папирос, ни мальчишек-папиросников, которые вербовались тогда из беспризорных, и нет часовни святого Пантелеймона — на ее месте станция метро.

Или знаменитое «Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе».

...с размаху
у почтамта
плюхаюсь в яму.
На меня тележка.
На тележку баба.
В грязи ворочаемся с боку на́ бок.
Что бабе масштаб грандиозный наш?
Бабе грязью обдало рыло,
и баба,
взбираясь с этажа на этаж,
сверху
и меня
и власти крыла.

Нет теперь никаких ям и никакой грязи на улице Кирова, бывшей Мясницкой, давно уже не ездят по ней тележки, а ходят советского производства троллейбусы и автобусы.

Но когда вспомнишь, сколько великого и черного труда — от десятков и сотен повседневных агитстихов до незабываемых «Окон Роста» — положил на чистку всей и всяческой грязи великий поэт революции Владимир Ма-

яковский, невольно придут на память и его бессмертные строки:

Потомки,
словарей проверьте поплавки:
из Леты
выплывут
остатки слов таких,
как «проституция»,
«туберкулез»,
«блокада».
Для вас,
которые
здоровы и ловки,
поэт
вылизывал
чахоткины плевки
шершавым языком плаката.

Перо Маяковского навеки пригвоздило к страницам его книг, как в чудовищной кунсткамере, целую галерею врагов коммунизма, внешних и внутренних: магнаты капитала, их слуги — министры, социал-лакеи, кулаки и всесветные попы, многоликий мещанин, уклонист, трус, помпадур, бюрократ, подхалим, хулиган, халтурщик, лодырь.

Маяковский не раз говорил, что хотя он и не член партии, но постановления партии и правительства считает для себя обязательными. Маяковский жадно откликался на лозунги партии не только в плане широко понимаемого «социального заказа». Но у него всегда хватало боевого темперамента и мастерства для обслуживания каждодневных практических заданий острым поэтическим словом. Партия была для него высшим типом организации людей, многомиллионных трудящихся масс, в их борьбе за освобождение от всех видов насилия и уродств капитализма. Партия во главе с «самым человечным человеком» — Лениным — была для него ведущей силой, способной осуществить на земле его всечеловеческие гуманистические чаяния.

Мозг класса,
дело класса,
сила класса,
слава класса —
вот что такое партия.
Партия и Ленин —
близнецы-братья,—
кто более
матери-истории ценен?

Мы говорим — Ленин,
подразумеваем —
партия,
мы говорим —
партия,
подразумеваем —
Ленин.

Во многих стихах Маяковского можно видеть непосредственное отражение выступлений и лозунгов Ленина.

Владимир Ильич Ленин высоко оценил одно из наиболее удачных политических стихотворений Маяковского «Прозаседавшиеся»:

«Я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта, хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области. Но давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно...» [1]

Одна из наиболее развернутых и излюбленных тем в творчестве Маяковского — это тема советского патриотизма:

У советских
собственная гордость:
на буржуев
смотрим свысока.

Эту, едва ли не самую дорогую для него, тему Маяковский разрабатывает в стольких прекрасных и всем известных стихах (например, «О советском паспорте»), что их не стоит перечислять. Но поистине одним из поэтических шедевров его — по богатству поэтических приемов, поразительной смене ритмов, изумительным переходам от сатирических интонаций к глубоко эмоциональной лирике, по использованию народного песенного фольклора — является поэма «Хорошо!». Поэма эта, написанная еще в довольно трудные годы, полна, однако, такого глубокого сознания, что социализм победил, что все существующее и созданное на советской земле принадлежит народу, нам, что она, эта поэма, принадлежит поистине

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 197.

к одним из самых жизнерадостных и современных творений поэта. Поэма эта написана к десятилетию Октябрьской революции. С невиданной эмоциональной силой Маяковский изображает, как в трудностях гражданской войны, разрухи, блокады закаляется чувство социалистической родины:

Я
землю
эту
люблю! —
Можно
забыть,
где и когда
пузы растил
и зобы,
но землю,
с которой
вдвоем голодал,—
нельзя
никогда
забыть!

Любовь к социалистической родине тесно переплетается в творчестве Маяковского с подлинным интернационализмом. Поэму «150 000 000», где сказочный, гиперболичный, былинный Иван, как символ восставшего и освобожденного русского народа, сражается за дело освобождения всего человечества с кровожадным Вудро Вильсоном, в котором поэт дал такой же обобщенный, гиперболичный образ капитала, — эту поэму Маяковский хотел выпустить без подписи, выдав ее за эпос, подобно «Илиаде» и «Одиссее».

Маяковский много раз ездил за границу, и стихи, вывезенные оттуда, полные глубокого сочувствия к угнетенным и униженным всех стран, принадлежат к лучшим его стихам. Достаточно назвать американские стихи или стихотворение «Парижанка», заглавие которого должно вызвать в представлении «пикантный» образ французских романов, а на самом деле Маяковский показывает ужасную жизнь старой женщины, обслуживающей уборную фешенебельного ресторана в Париже.

Множество стихов Маяковского посвящено молодежи, пионерам, отдельным профессиям. Маяковский любил массы. Он любил газету, эстраду, игру, цирк, городской пейзаж, новые слова, города, их названия. И все это

неудержимой лавой вливалось в стихи этого трибуна, беспрерывно разъезжавшего по стране и обслуживавшего в последние годы аудитории до шестидесяти тысяч человек в год.

Ненавижу
всяческую мертвечину!
Обожаю
всяческую жизнь!

И все ему было мало. Он чувствовал себя в долгу:

...перед бродвейской лампионией,
перед вами,
багдадские небеса,
перед Красной Армией,
перед вишнями Японии —
перед всем,
про что
не успел написать.

Главная особенность поэзии Маяковского — полное слияние в ней общественного и личного. Он лично, кровно, жадно, с любовью или ненавистью, с пафосом или иронией, с юмором или сарказмом относился ко всему — людям, вещам, событиям. В творчестве его огромное место занимала тема любви. Но она всегда, как у всех великих поэтов мира, перерастала в тему всечеловеческую или, во всяком случае, была связана с большими общественными проблемами жизни и быта. Этот громадный человек, которого все помнят как яростного бойца, был довольно застенчив и легко раним душою.

В его громозвучной поэзии можно найти такие нежные эмоции и слова, что они, несмотря на все своеобразие Маяковского, тесно связывают его с русской поэтической классикой. Но эта нежность только иногда чуть-чуть прорежется в стихе Маяковского и тут же прячется за иронию или вдруг вздымается до пафоса.

Маяковский действительно произвел в русском стихе целую революцию, сломав канонические ритмы, внеся в поэтический словарь массовый городской фольклор и говор, словообразования, вызванные революцией. Благодаря этой ломке для Маяковского уже не стало слов, которые нельзя было бы вставить в стих по условиям рит-

ма или произношения слова. Он порвал со словарем «высоким» и «низким». Все для него одинаково достойно поэтического внимания:

Капитализм —
неизящное слово,
куда изящней звучит —
«соловей»,
но я
возвращусь к нему
снова и снова.
Строку
агитаторским лозунгом взвей.
...Пролетариат —
неуклюже и узко
тому,
кому
коммунизм — западня.
Для нас
это слово —
могучая музыка,
могущая
мертвых
сражаться поднять.

Вместе с тем Маяковский очень русский поэт. Он использовал огромные возможности именно русской речи, в частности использовал старинный русский лубок.

Так же неверно было бы думать, что он стоит вне классической преемственности. Он является закономерным продолжением развития русской поэзии от Пушкина через Лермонтова — Тютчева — Некрасова — Блока. Этих поэтов, особенно Пушкина, как величайшего новатора в русской поэзии, Маяковский очень любил. В его ниспровержении классиков в юные годы было много от озорства, но в то же время он учился у них, отталкиваясь, стараясь не потерять поэтическую самостоятельность. К тому же он ненавидел тот официальный, казенный, хрестоматийный глянец, который столь характерен был для старого официального русского общества.

Свое истинное отношение к классикам Маяковский выразил в беседе с комсомольцами Красной Пресни, посвященной двадцатилетию своей литературной деятельности:

«Товарищ говорит, что я прямо целиком уничтожаю всех классиков. Никогда я этим глупым делом не зани-

мался... Если я выступаю против классиков, то отнюдь не за их уничтожение, а за изучение, за проработку их, за использование того, что есть [в них полезного] для дела рабочего класса. Но не нужно отношение к ним безоговорочное, какое часто встречается у нас».

К особенностям поэзии Маяковского надо привыкнуть, и тогда она читается свободно.

По своему отношению к поэтической работе Маяковский может являться и является образцом для современных поэтов. Достаточно прочесть его статьи на тему, как делать стихи, и многочисленные поэтические высказывания, посвященные литературной работе, — достаточно просто внимательно просмотреть самую эту поэтическую работу, чтобы понять, каким великим тружеником был Маяковский и какие высокие требования предъявлял он к качеству стиха. «Величайшая идея умрет, если мы не оформим ее искусно, — говорил он. — Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздражение спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции».

Маяковский яснее и глубже всех других поэтов понял, что новое в поэзии несет с собой сегодняшняя борьба за коммунизм, что даже малое в этой борьбе есть частица великого. Идя в ногу с современностью, не гнушаясь самой черной работой, он доводил ее до предельного поэтического совершенства. (Это не может не звучать упреком для многих современных поэтов, работающих в газетах так торопливо и небрежно.) Каждое явление он стремился брать глубоко и всегда смотрел в будущее:

И мы реалисты,
но не на подножном
корму,
не с мордой, упершейся вниз,—
мы в новом,
грядущем быту,
помноженном
на электричество
и коммунизм.

Построить коммунизм было мечтой, страстью и делом Маяковского. Коммунизм для Маяковского — это безграничное господство техники над природой, это — конец собственничеству, индивидуализму, мещанству, это —

изобилие, радостный труд, это — очищенные, прозрачные и разумные отношения между людьми.

Стихи Маяковского являются действенной силой в нашей повседневной работе по строительству коммунизма. И именно поэтому они являются гигантского значения шагом вперед в художественном развитии человечества.

Вместе с поэтом мы воскликнем:

Шагай, страна,
быстрей, моя,
коммуна —
у ворот!
Впе-
ред,
вре-
мя!
Вре-
мя,
вперед!

*1940*

# О МАЯКОВСКОМ И ТЕЧЕНИЯХ В ПОЭЗИИ

Маяковского, как и всякое громадное явление идеологического характера, нельзя объяснить биографическим методом. Биография для марксистского исследователя литературы может иметь очень большое значение, как нечто вспомогательное, но анализ нужно производить не на основе биографии, а основываясь на том, что человек сделал.

Ленин в своей знаменитой статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» дал необычайный пример истинно марксистского анализа. Это было очень смело — назвать Толстого «зеркалом русской революции». Ленин объяснил Толстого, исходя из тех больших социальных движений, которые породили Толстого, и он показал, что Толстой в процессе своего развития перешел с позиций барских на позиции мужицкие и в своем творчестве отразил силу и слабость крестьянской революции, чем и объясняются многие кричащие противоречия Толстого.

Маяковского тоже можно понять, если объяснять его не узко биографически, а в свете тех огромных исторических событий, которые его породили и лучшим певцом которых он стал.

Мне кажется, что нет преимущества у людей, которые имели счастливую возможность стоять близко к Маяковскому, нет у них преимущества перед всеми нами, остальными, там, где дело касается марксистского объяснения творчества Маяковского. Маяковский принадлежит

народу, и лучшие представители народа, интеллигенция, кадры марксистских критиков, кадры писательские, вообще все думающие люди, исходя из марксистского понимания явлений, по-своему работают над литературным наследством Маяковского.

Готовясь к выступлению в Большом театре, я впервые в жизни прочел Маяковского от первой до последней строки, подряд. И его собственное творчество многое мне в нем объяснило.

Очень внимательно я остановился на раннем периоде творчества Маяковского, на его ранних стихах, на так называемом «периоде футуризма». И я увидел, что не правы те исследователи (к ним принадлежит и тов. Трегуб), которые говорят, что Маяковский родился готовым коммунистическим новатором в поэзии. Вот, дескать, пришел в мир и сразу стал писать, как большевик. Это связывают обычно с той важнейшей стороной его биографии, когда он был членом большевистской партии и сидел в тюрьме. Конечно, это имело огромное значение для него. Но среди ранних стихов Маяковского есть и такие, в которых он выступает как новатор в области чистой формы, без всякого социального протеста. Таковы стихи «Порт», «Вывескам», «Театры» и некоторые другие. Это ведь чистый эстетизм.

Сила молодого Маяковского состояла в том, что он через этот внешний эстетизм буквально прорвался к большой социальной теме. С первых же шагов его литературной работы мы можем видеть, как поэзия его прорывается в огромный мир социальных бурь и треволнений. В ранних сатирических стихах, в известных всем больших поэмах он уже громит буржуазное мещанство, буржуазный строй в целом и предсказывает революцию. В дореволюционных стихах — Маяковский нигде не употребляет слово «пролетариат», которое потом становится органическим в его стихотворениях. Это не значит, что протест поэта против буржуазного строя не носит социального характера. Нет, в знаменитом «я» Маяковского стихийно сливаются вместе протест широких социальных низов города, обездоленных людей, с протестом большого человека, далеко еще не свободного от специфического интеллигентского индивидуализма.

Мне говорят: укажите стихи, в которых Маяковский выступает как индивидуалист, и укажите стихи, где он

выступает от лица социальных низов, короче говоря — укажите, с какого момента его индивидуалистический протест перерос в протест социальный. На это можно ответить только так: нельзя разрубить дореволюционного Маяковского механически на две части, надо видеть его в развитии. Страстная любовь к угнетенным людям вывела Маяковского на широкую социальную дорогу и привела его к принятию Великой Октябрьской социалистической революции, как своей революции, и она помогла ему освободиться от пережитков индивидуализма.

Сам Маяковский, конечно, знал это. Вы помните, как на одном из рабочих собраний на вопрос, почему он не вступает в партию, он отвечал, что решения партии для него обязательны, и в то же время он говорил о присущих ему навыках прошлого, которые долго живут. Многое в Маяковском нельзя понять, если не иметь правильного и ясного представления о всем пути его поэтического развития, если не дать себе, в частности, отчета и о том периоде его творчества, который был связан с футуризмом.

Футуризм не прошел бесследно для самого раннего Маяковского, но он быстро перешагнул через эту ступень и вошел в революцию. Нельзя по личным или кружковым связям и даже по высказываниям самого Маяковского о поэтах, с которыми он соприкасался, когда делал первые свои шаги или в дальнейшем поэтическом развитии, — производить творчество Маяковского из этого кружка или от этих поэтов.

Лучше всего об этом можно судить на поэтических взаимоотношениях Маяковского и Хлебникова. Можно понять, что затрагивало Маяковского в Хлебникове, но нельзя производить его творчество от Хлебникова. О Хлебникове существует у нас много ложных представлений. Хлебникова знает, в сущности, очень узкий круг читателей. Многие литераторы, выступая с речами о Хлебникове, говорят о нем понаслышке.

Между тем Хлебников как поэт — явление очень противоречивое. В творчестве его порой стихийно отражались и большие социальные движения его времени, и в то же время он нес на себе, как поэт, наиболее крупные следы буржуазного распада поэтической формы, свидетельствующего о глубоком кризисе содержания. У нас мало знают о Хлебникове как о социальном поэте. А между тем этой стороной он был близок Маяковскому. Мож-

но утверждать, что поэма Хлебникова «Ночь перед Советами» — это произведение социальное и реалистическое. Она написана с такой болью за трудящегося человека, что при всей необычности поэтической формы Хлебникова поэма эта местами заставляет вспомнить о Некрасове. Однако и в социальной поэзии Хлебникова много метаний и всяческого тумана.

Слишком много было охотников восславить «заумную» сторону поэтической работы Хлебникова, и он вошел в наше сознание только как один из родоначальников формалистической поэзии. И надо сказать, он сам дал для этого благодарную почву, особенно если взять стихи, написанные в промежуток между 1908 и 1916 годами, — такие стихи, как «Заклятие смехом», «Кузнечик» и другие. Говорят, что это «лабораторные стихи», «работа над суффиксами и флексиями». Но дело все в том, что это неоднократно печаталось и выдвигалось как программа. И это в самом деле стало программой многих поэтов. А между тем это никакая не поэзия, это чистое словесное трюкачество. Из этого вырос современный формализм в советской поэзии. Эта поэтическая форма, вуалирующая содержание, оказалась очень удобной для поэтов, враждебных нам, которые еще так недавно подвизались рядом с нами и прикрывали словесным трюкачеством враждебное социализму содержание.

Маяковский был в лучшем смысле слова озорником и любил поиграть со словом. Даже в самых крупных его вещах видна эта могучая и веселая игра со словом. И, конечно, его могла «занимать» эта сторона поэзии Хлебникова. Но никогда в тех вещах, которые Маяковский выпускал в свет, он не подчинял идейное содержание своих вещей пустой игре со словом. Наоборот, в том и состояла его огромная сила и мощь, что он умел совершенно неожиданной игрой слов наиболее точно, совершенно подчеркнуть и выпятить ту или иную мысль или образ.

Я согласен с Л. Тимофеевым в его оценке книги В. Шкловского о Маяковском. Действительно, у В. Шкловского, в главе о кружке «Опояз», теоретики формализма выступают в области теории как «полпреды» поэтики Маяковского. А между тем все творчество Маяковского и все его высказывания о поэзии говорят о том, что он, в отличие от теоретиков «Опояза», никогда не подчинял смысловые задачи — формальным. И Маяковского, как

всякое литературное явление, нельзя понять и объяснить, если исходить из чистой формы.

Шкловский как писатель, автор таких книг, как «Марко Поло», «Капитан Федотов», «Минин и Пожарский», — это хороший советский писатель, а Шкловский, выступающий как теоретик, до сих пор хранит неочищенные филиалы формализма. Между прочим, это справедливо не только по отношению к Шкловскому. Многие из людей, долгое время работавших с Маяковским, пытаются истолковать его поэзию, исходя из проблем «чистой формы» или, во всяком случае, внутри самого литературного ряда. Это значит — перевернуть Маяковского с ног на голову.

Подмена социального анализа узколитературным вообще свойственна литературной среде и объясняется некоторыми ее профессиональными особенностями. После того как литератор вы́носил произведение, дальше начинается вся та каторжная работа по подысканию слов, какими наиболее полно, точно, пластично можно было бы выразить возникшие в твоей голове образы и мысли. Как известно, бо́льшая часть времени в писательском труде уходит именно на это, и невольно литератор начинает гиперболизировать роль слова, придавать ему самодовлеющее значение.

А тут на помощь приходят теоретики формализма и начинают сводить всю писательскую работу к голым литературным приемам. То, что Маяковский ломал канонические ритмы, вводил в поэзию новый словарь, это не было формализмом, поскольку вся эта работа была подчинена новым социальным задачам, поставленным перед Маяковским революцией. Конечно, в чисто профессиональных разговорах Маяковский очень много говорил об этой профессиональной стороне дела. Такой разговор вообще закономерен среди литераторов. В стенограммах речей Маяковского сохранилось немало и таких мест, где он берет именно эту, чисто профессиональную сторону дела. Но ни творчество Маяковского, ни все его высказывания в целом не дают права никому превратить Маяковского в формалиста. Он формалистом не был.

В этой связи было бы неправильно, рассматривая Маяковского, отождествлять его со всеми теми кружками, в которых он состоял с самого начала своей поэти-

ческой деятельности: футуристы, затем ЛЕФ, затем РЕФ. Направление и кружок — это вещи, которые часто не совпадают. И опыт жизни показывает нам, что в этих кружках и после революции были люди разные, некоторые из них оказались людьми попросту чуждыми, другие пришли к современному своему литературному положению путем очень индивидуальным, непохожим на путь Маяковского (например, тот же тов. Шкловский). Но нельзя отрицать и того, что в этих кружках были поэты, более или менее близкие Маяковскому по родственности своего пути в революции, по литературным традициям, по поэтической манере. Например, Н. Асеев. Это поэт со своим индивидуальным лицом, и в то же время по манере своей он, несомненно, поэт, близкий Маяковскому. Было бы смешным и наивным, если бы сейчас, задним числом, мы стали бы искажать объективные факты и говорить, что Маяковский не имел абсолютно никакого отношения к поэзии тех людей, которые его окружали. Нет, с Маяковским работали и такие поэты, которые были более родственны ему в области формы, чем многие другие. Конечно, Маяковский был настолько крупным поэтом, что он обогатил собой и многих из тех поэтов, которые росли в совершенно иной поэтической традиции. Но существуют поэты, которых в большей мере затронула именно форма Маяковского. Неправильно, если они будут объявлять себя единственными наследниками и продолжателями Маяковского. Но такое течение в области формы существует в нашей поэзии — Н. Асеев, С. Кирсанов, Н. Ушаков и некоторые другие.

Главным недостатком книги Шкловского о Маяковском является то, что он пытается показать и объяснить Маяковского в рамках литературного кружка, в рамках семьи, в рамках квартиры. Не хочется резко говорить о книге Шкловского, а приходится. Не хочется потому, что все мы привыкли видеть в Шкловском человека, которому присуща внутренняя ответственность за литературное дело. Ему интересны и детская литература, и поэзия, и проза, и область кино. Многим авторам он принес больше пользы, чем иные «выдержанные» критики, которые всю жизнь талдычат что-то глубоко постороннее литературному делу. Но, во-первых, как я уже сказал, у него формалистические филиалы существуют до сих пор и дают себя знать. А во-вторых, книга его о

Маяковском получилась обывательской книгой. В ней Маяковский вынут из революции, он даже вынут из поэзии, он заключен в узкую сферу кружковых, семейно-бытовых взаимоотношений. Получается, что Маяковского сформировали чуть ли не двое-трое его ближайших друзей. А между тем можно по-разному относиться к бытовому окружению Маяковского, но этим никак и ни с какой стороны нельзя определить и охарактеризовать его поэзию.

Маяковский есть крупнейшее порождение социалистической революции, его формирование началось еще в период ее подготовки; он, как никто другой, воспринял и воспел дни Октябрьского штурма, годы гражданской войны. И формирование его как поэта завершалось уже в годы социалистического строительства. Маяковский воплотил в себе многие черты, которые определяют, должны определять советского художника, писателя, поэта.

Что это за черты? Это беззаветное служение делу коммунизма. Это глубочайшая связь с современностью. Это необычайная преданность родине, социалистическому отечеству, гордость за него. Это умение сочетать глубокое, большое, вечное с конкретным и повседневным, умение через конкретное и повседневное выразить глубокое и вечное. Это неутомимая, изумительная, потрясающая работа над формой; когда вчитываешься во все созданное им, трудно даже представить себе, что это сделал один человек.

В усвоении и развитии этих качеств мы все, в известном смысле, должны быть учениками Маяковского и продолжателями его дела. В этой связи я хотел бы остановиться на поэме Асеева «Маяковский начинается». Я считаю эту книгу значительным поэтическим явлением наших дней. Поэтически это очень яркое произведение. Я должен сказать, что ряд глав этой поэмы, как, например, глава «Маяковский рядом» и некоторые другие, являются даже для Асеева своего рода поэтическим шедевром. Асеев, поэт социальный и поэт лирического склада, достигает подлинного поэтического пафоса, когда изображает Маяковского, исходя из собственного ви́дения его, когда лучшее из того, что есть в самом Асееве, сливается с лучшим в Маяковском. Таков, например, конец главы «Маяковский рядом».

Тем не менее я должен поспорить с Асеевым о тех местах поэмы, где я с ним не согласен. А не согласен я с целым рядом мест. Например, мне кажется неправильным отношение Асеева к классическому наследству. Поэма писалась несколько лет, и я думаю, что о многом Асеев написал бы теперь иначе. Например, у Асеева чайка на знамени Художественного театра — речь идет о дореволюционном времени — является символом реакции. А между тем Художественный театр был до революции передовым, демократическим театром, который в период буржуазного распада искусства нес зрителю со своих подмостков Чехова, Толстого, Горького. Возмутительно ставить рядом мракобеса Розанова и чудесного русского художника Левитана. Это нигилизм. В главе о Хлебникове получается, что Маяковский вырос из Хлебникова, а мы знаем, что Маяковский является закономерным продолжением и развитием всей могучей линии русской поэзии. Упоминание же о Крученых как о серьезном литературном явлении — это просто кокетство.

Я считаю, что излишне много места уделено в поэме возне всевозможных литературных групп вокруг Маяковского. Это написано так, точно эти группы существуют и сейчас и точно сам Асеев смотрит на них глазами одной из групп. Там, где вновь и вновь комментируется старая, групповая борьба, многие из участников которой были и остались советскими литераторами, там излишне много «кислоты», ненужной в такой большой книге, как книга о Маяковском. Сильны те места книги, где Маяковский берется в связи с большими событиями жизни, поэзии, труда, творчества, где выступают его характер, индивидуальность, его сила, сарказм, улыбка, азарт. И слабы (они и поэтически слабее) те места поэмы, где Маяковский взят в контексте узколитературной среды и узколитературных проблем.

Вместе с тем я не согласен с теми товарищами, которые пытаются прежнюю принадлежность Асеева к группе ЛЕФ (которой давным-давно уже не существует) поставить ему в вину и тем умалить его значение в современной советской поэзии. При всех формальных пережитках в поэтических представлениях Асеева, он был и остается крупным советским поэтом.

Известно, что мы, писатели, формировались по-разному, разными путями шли к коммунизму, воспитывались

на разных литературных традициях. Этим объясняется и то, что в нашем литературном поэтическом развитии, при общей идейной основе, могут быть и наличествуют различные индивидуальности и течения в области формы, способов и приемов литературной работы.

В литературном соревновании наших дней можно прощупать реальное соревнование различных поэтических течений в области формы. Задача марксистской критики состоит, между прочим, в том, чтобы понять и объяснить их особенности. Соревнование поэтических индивидуальностей и течений не только не раздерет нашу поэзию на части (ведь у них общий путь к коммунизму, общие идейные предпосылки), а поможет выявлению всего богатства форм советской поэзии, порожденных богатством социалистического содержания. Я не могу взять на себя смелость определить существующие поэтические течения, это не в моих силах. Но я знаю, что о поэтическом течении можно говорить только тогда, когда форма совершенна, то есть поэтически сильно и целостно выражает содержание. Здесь Маяковский — пример для всех. А если человек не владеет этим, то ему надо учиться.

Приведу пример, как некоторые люди пытаются искусственно создать поэтическое «течение». На одном из собраний обсуждались стихи поэта М. Исаковского. И поэт Д. Алтаузен сказал, что он относит Исаковского к тому поэтическому «течению», к которому якобы принадлежат В. Лебедев-Кумач, А. Сурков, А. Жаров и он сам, Д. Алтаузен.

Объективный анализ поэзии Исаковского подсказывает мне, что он не может быть причислен к этому случайному набору поэтов разного уровня дарования, разной квалификации и разного поэтического лица. Среди перечисленных поэтов есть, например, поэт А. Сурков, со своим индивидуальным поэтическим голосом, в котором можно действительно установить известное родство с поэтическим голосом М. Исаковского. И оба они родственны третьему поэту, наиболее крупному из всех трех и вообще одному из лучших советских поэтов — А. Твардовскому. Все они, конечно, имеют свои индивидуальные особенности, но им присуща общая поэтическая традиция, идущая от поэзии Некрасова и от народной поэзии. Среди современного поэтического молодняка

можно видеть немало поэтов, тяготеющих к Твардовскому. К сожалению, я не имею времени доказать это на примерах, но условно мы можем говорить здесь о некотором своеобразном течении в области поэзии.

Среди поэтов, перечисленных Д. Алтаузеном, есть поэт В. Лебедев-Кумач, которого по его манере и жанру нельзя отнести к выше разобранному течению, но он относится к своеобразному поэтическому жанру, порожденному самой жизнью. Я никогда не принадлежал и не буду принадлежать к людям снобистского склада, которые забывают, что в нашей действительности заложена потребность в поэтах, обслуживающих текущий политический день. Я знаю, что признаком высокой поэзии является умение так ответить на текущий политический день, что это остается жить надолго. Это — умение увидеть в сегодняшнем вечно живущее, непреходящее. История поэзии говорит о том, что крупнейшие поэты, оставившие поколениям монументальные поэмы, как истые современники, не брезговали текущими потребностями дня, и эти их произведения тоже остались. Достаточно вспомнить Пушкина. Да ведь этим велик был и Маяковский. Но великих поэтов на свете бывает немного, то есть таких поэтов, которые могут объять все. Вот почему надо с уважением относиться к поэтам, основной деятельностью которых является обслуживание конкретных практических задач текущего политического дня, если они делают это хорошо и добросовестно. В. Лебедев-Кумач, несомненно, принадлежит к этому роду поэтов, но работает порой небрежно. Он больше известен народу своими хорошими песнями. Говорят, что в его песнях, если их читать, тоже можно обнаружить признаки неряшливости. Но, как говорится, «победителя не судят». В ряде песен Лебедеву-Кумачу удалось выразить новое, советское содержание нашей жизни, песни эти легко легли на музыку и стали народным достоянием. Это новое, советское содержание, которое Лебедеву-Кумачу удалось выразить именно в песенном ладе, сделало его песни популярными не только у нас, но и за рубежом. И это сильная сторона Лебедева-Кумача как поэта.

Надо сказать, что в области песни работает и такой крупный, еще недостаточно оцененный нами поэт, как Исаковский, но он работает в совершенно иной песенной манере. Даже по количеству песен, распеваемых

народом, Исаковский не имеет себе равного. Известно, что многие его песни («Пограничник», «Вдоль деревни», «Катюша», «Прощание», «И кто его знает...») народ поет, даже и не подозревая о существовании их автора. Это объясняется глубоко лирической, народной песенной эмоциональностью, свойственной Исаковскому, а также и тем, что Исаковский и в песнях и в стихах любовно и бережно оттачивает каждую строку.

К сожалению, Лебедев-Кумач часто небрежно работает над словом, особенно в тех стихах, которые он пишет на злобу дня. Он пишет их слишком много.

Торопливость, небрежность приводят к тому, что Лебедев-Кумач из своей памяти, — я понимаю, что это делается бессознательно, — выхватывает порой рифмы, строчки, даже целые строфы других поэтов и вкрапливает их в свои стихи. Например:

| Ростан | Лебедев-Кумач |
|---|---|
| Дорогу, дорогу гасконцам!<br>Мы — юга родного сыны. | Дорогу веселым питомцам<br>Великой Советской страны! |
| **Маяковский** | **Лебедев-Кумач** |
| Крепни<br>и славься<br>в битвах веков,<br>Красная<br>Армия<br>большевиков. | Крепни и здравствуй во веки<br>веков...<br>...мудрая партия большевиков. |
| **Маяковский** | **Лебедев-Кумач** |
| Под аркой,<br>где свет электрический<br>множится,<br>лежит,<br>отдыхая,<br>мать-осьминожица. | В океане, где, тих и глубок,<br>Свет зеленый дробится<br>и множится,<br>Лупоглазый живет осьминог<br>И супруга его, осьминожица. |
| **Маяковский** | **Лебедев-Кумач** |
| И мы никогда,<br>никогда!<br>никому,<br>никому не позволим!<br>землю нашу ядрами<br>рвать... | Мы теперь никому не позволим<br>Украинскую землю топтать. |

Мне не хотелось бы, чтобы эти примеры дали повод отрицать то хорошее, что делает В. Лебедев-Кумач в поэзии. Но я считаю своим долгом сказать об этом, по-

тому что одним из качеств поэта, завещанных нам Маяковским, является строгое и бережное отношение к поэтическому слову. Сейчас есть немало поэтов, которые пытаются оправдывать свое небрежное отношение к слову тем, что они, дескать, работают на злобу дня. Но ведь тот же Маяковский, отдавший все свое перо насущным политическим задачам рабочего класса, дал пример того, как можно и должно работать на злобу дня.

Все это я говорю к тому, чтобы показать: о поэтических течениях можно говорить тогда и там, когда и где люди владеют стихом, работают над ним серьезно и тем достигают настоящей поэтической индивидуальности.

Течения в поэзии не могут сложиться так, что встретятся хорошие люди, поговорят друг с другом и образуют «течение». Надо, чтобы люди сходились не из побочных, вне поэзии лежащих соображений, — это порождает только групповщину. И критика, если она хочет помочь развитию советской поэзии, должна, невзирая на сложившиеся личные отношения между теми или иными поэтами, объективно анализировать их поэтическую работу и объяснять людям, что их роднит между собой и что между ними разного. Это будет способствовать развитию плодотворного соревнования различных индивидуальностей и течений единой социалистической литературы, все более обогащая формы литературы.

*1940*

# «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»

Революционная роль фильма «Броненосец «Потемкин», неоднократно запрещавшегося в так называемых цивилизованных странах и все же проникшего на крупнейшие мировые экраны, огромна. За пятнадцать лет, прошедших со времени создания этого фильма, его видели миллионы зрителей.

Художественная сила «Броненосца «Потемкина» — в исторической правде, в великой идее освобождения людей, в пробуждении миллионов новых, свободных личностей.

Сила «Броненосца» — в исторической правде. Это совершенно верно. Но это не та обязательная фактическая правда, которую мы требуем от учебников истории. Это — художественная правда. Это опирающийся на факты художественный вымысел, который историю восстания на одном из судов царского флота делает личным переживанием для всех людей.

Сила «Броненосца» — в великой идее освобождения людей. Это, конечно, верно. Но эта идея присуща подавляющему большинству произведений советского искусства. «Броненосец «Потемкин» возвышается над ними в ряду самых лучших, потому что идея освобождения людей выступает в нем не извне, а органически, не как объект авторских рефлексий или любования, а как личная судьба сотен и тысяч восставших матросов —

героев фильма. Благодаря этому идея становится личным переживанием и для зрителя.

Сила «Броненосца» — в пробуждении миллионов новых, свободных личностей. Это верно. Но это верно потому, что содержанием фильма является превращение сотен и тысяч безыменных его героев из бессловесных рабов в борцов и свободных людей. А это не может не стать и личным переживанием, и примером для миллионов борющихся тружеников Западной Европы, Америки, Азии и для нас, свободных советских граждан, переживших это вчера и до сих пор окруженных империалистическими врагами.

Сила «Броненосца «Потемкина», следовательно, в том, что объективный исторический факт взят в нем в свете самой большой и главной идеи нашего времени; в том, что эта идея дана как личная судьба миллионов людей; в том, что исторический эпизод превращен, таким образом, в дело всеобщего мирового значения и в то же время как бы в личное дело миллионов зрителей.

Именно эти качества обеспечили народную любовь и мировую славу таким лучшим советским фильмам, как «Мать», «Мы из Кронштадта», «Чапаев», трилогия о Максиме и др. Фильм «Броненосец «Потемкин» можно считать как бы их родоначальником.

Было время, когда индивидуальные особенности творчества мастеров, разность их приемов и мотивов (например, отсутствие индивидуального героя в «Броненосце» и наличие его, скажем, в фильме «Мать») истолковывались как проявление разных творческих методов.

Учителя формализма толкали работников кино не на путь развития и становления прекрасных живых черт социалистического реализма, а на путь абсолютизирования приемов как таковых. Этой болезнью переболел и автор «Броненосца» Эйзенштейн в двух последующих работах — «Октябрь» и «Старое и новое», несмотря на внешнюю широту тематики и пробивавшуюся сквозь формалистическое ярмо огромную талантливость автора.

Теперь, когда эти и многие работы других авторов прочно забыты, а «Броненосец», «Мать», «Чапаев» живут, стало видно, почему те умерли, а эти живут и что роднит между собой живущих.

*1940*

## ДВЕ ПОВЕСТИ Ю. КРЫМОВА

Все выступавшие сегодня на конференции говорили о том, что с Ю. Крымовым в литературу пришло какое-то новое слово. Я совершенно согласен с этим утверждением.

Вместе с тем я во многом согласен с товарищами, которые критикуют Крымова за несовершенство его изобразительных средств.

Несомненно, талант Крымова проявился не только в том, что он открыл новые темы, но и в том, что писатель сумел найти для них художественное воплощение, правда еще незрелое. Многое в его вещах сделано неумело. Если подходить к его произведениям с точки зрения *профессионального* писательского мастерства, то, по-моему, следует признать, что в повести «Инженер» Крымов достиг большего совершенства, чем в «Танкере «Дербент». Но все же «Танкер «Дербент» является более цельным и гармоническим произведением, чем «Инженер», и поэтому будет иметь гораздо больший успех у читателя.

У Крымова, вообще говоря, много противников. Среди них есть и такие, которые не понимают или не хотят понимать, как значительны поднятые им новые темы. Наивно было бы предполагать, что вещь о стахановском движении не будет иметь политических противников, которые, однако, никогда в этом не признаются, а будут обстреливать Крымова с позиций художественного мастер-

ства. Автору надо суметь отличить критику такого рода от критики прямой, даже самой резкой, которую ему следует принять во внимание и обратить себе на пользу.

По-моему, самая главная слабость Крымова — это язык его произведений. Он засорен у него словами, какие привыкли употреблять в разговоре городские люди. В этом языке очень много пустых, неосязаемых слов. И. Меньшиков приводил здесь правильные примеры, — словесного мусора у Крымова много. Если бы я подходил к его вещам с точки зрения выразительности, конкретности и меткости слова, я бы, просматривая страницу за страницей (особенно в «Танкере «Дербент»), мог бы указать Крымову много таких, которые надо просто зачеркнуть.

Когда я читал «Танкер «Дербент», меня привлекала непосредственность этой повести, но, как профессионал, я не мог не видеть, каким языком она написана. Фразы словно жестяные, они как скобяной товар. Впечатление такое, что слова не влезали и автор втискивал их насильно.

В повести «Инженер» язык уже лучше, точнее, но и там много пустых слов. Это отчасти и дает Ковалевскому материал для его критики.

Манера письма Крымова — манера реалистическая, исходящая из бытовых деталей. Если писатель пишет в условной романтической манере, он ориентируется на настроения и чувства. Если же он избрал реалистическую манеру письма, то есть изображает характеры, конкретных людей, он обязан нарисовать и их внешние черты, потому что без гармонии характера и жеста не существует законченного человеческого образа.

Во внутреннем облике Анны и Емчинова нет аморфности, но для того, чтобы они зажили в повести полной жизнью, им не хватает ясного и выразительного внешнего облика. Мы не можем поверить, что женщина обаятельна, если мы не знаем и того, как она выглядит внешне.

В чем виден рост в повести «Инженер» по сравнению с «Танкером «Дербент» с точки зрения профессионального мастерства? В «Инженере» многое показано и правдиво, и чрезвычайно экономно. Но порой настолько экономно, что ощущаешь, как автор сам себя «пересушил». Поэтому «Инженер» не может иметь такого успеха у

читателя, как «Танкер «Дербент». Первая повесть более гармонична. Она более доходчива. Но во второй показан рост человека. У автора уже есть немало находок, но гармонии он еще не достиг, а самое главное — он не достиг непосредственности выражения.

Конечно, Крымову придется вытерпеть немало баталий, но эти баталии, как мне кажется, будут полезнее ему, чем такие статьи, как статья И. Лежнева в «Огоньке». Она прославляет Крымова, не отмечает ни одного его недостатка, в то время как любой человек, мало-мальски разбирающийся в литературе, эти недостатки увидит.

В чем еще слабость Крымова? Хотя герои его стали больше мыслить и он глубже заглянул в их внутренний мир, он все же не овладел невероятно трудной техникой — умением передавать их мысли обычными, живыми словами.

У Крымова нет ощущения, когда и в каком месте можно пропустить высказывание человека о себе, о своих мыслях и переживаниях, и когда нельзя этого делать. Примеров такой неумелости можно привести много.

В заключение я хотел бы сказать следующее: на первый взгляд кажется странным — в повести «Инженер» мастерство Крымова выросло, но она не покоряет читателя, как покоряла его первая, менее зрелая вещь. Это обстоятельство не должно обескураживать автора. Первая вещь как-то сама вылилась, а тут уже заметна сознательная авторская рука. Это и есть то, что называется ростом мастерства. Но теперь уже требуется новое усилие, чтобы достичь той гармонии, о которой я говорил выше. А достигнуть ее очень трудно. Этой гармонии нет в повести «Инженер». Тем не менее повесть эта является, с моей точки зрения, шагом вперед.

*1941*

# КОСТА ХЕТАГУРОВ

В развитии народов бывают такие полосы, такие эпохи, когда народ выдвигает людей, являющихся истинными предшественниками деятелей нашего социалистического времени, я бы сказал больше — предвестниками коммунизма, потому что они выражают собой лучшие стороны человека, которого мы мечтаем создать при коммунизме.

Я говорю о великой способности такого своеобразного человека, как Коста, соединять в себе лучшие черты людей Возрождения, самые разносторонние дарования. Если хотите, Коста Хетагуров является своего рода Леонардо да Винчи осетинского народа. Какую силу любви к своему народу нужно было иметь, чтобы в условиях старой Осетии быть одновременно и поэтом, и прозаиком, и драматургом, и театральным деятелем, и художником, и публицистом, и общественным деятелем!

Коста Хетагуров был истинным сыном своего народа, он отражал его думы и чаяния, творчество его было глубоко национальным. Но как писатель, как поэт он не мог бы сложиться таким, каким представляется нам сейчас, без идейной и художественной связи с лучшими людьми русского народа, с революционной демократией второй половины прошлого столетия.

Мы, русские писатели, гордимся тем, что Коста сформировался под влиянием идей Чернышевского, Добролюбова, Некрасова.

Товарищ Сталин в своем труде «Марксизм и национально-колониальный вопрос», полемизируя с австрийскими социал-демократами, представителями той социал-демократии, которая и русский народ считала неполноценным, говорит об осетинах и осетинской литературе. Можно догадываться, что он, прежде всего, имел в виду Коста Левановича Хетагурова. Но не только его.

Нам памятны не только такие великие деятели осетинского народа, как Коста Хетагуров. Мы помним всех работников в области культуры, в области искусства, в области литературы, служивших делу своего народа. Некоторые из них ошибались как деятели, но их творчество имеет ценность для нас. Назову хотя бы замечательного осетинского драматурга Е. Бритаева. Нужно беречь, ценить и ныне здравствующих писателей Осетии, живых свидетелей прошлого осетинской литературы, которые соединили это прошлое с современностью. Они начали творить еще при старом строе и являются истинно народными писателями, — я имею в виду Арсена Коцоева, Нигера и других.

Современная осетинская литература имеет немалые успехи в области поэзии и смело заявляет себя в области драматургии, отчасти прозы. Достаточно назвать имена писателей Северной Осетии — Плиева Гриш, Епхиева, Боциева, Мамсурова, имена писателей Южной Осетии — Харитона Плиева, Шавлохова, Кучмазова и других.

Строя социализм и коммунизм, мы создали предпосылки к тому, что в людях — русских, украинцах, белорусах, осетинах — появляются многие общие черты. Эти черты рождает социализм — новая, социалистическая техника, новые формы жизни. Но социализм ни в коем случае не стремится всех причесать под одну гребенку. Наоборот, социализм есть свободное развитие лучших особенностей национального характера. Этот национальный характер с особенной выразительностью сказывается в культуре народов. Литература, создаваемая нами, является социалистической по содержанию, но национальной по форме. А что такое национальная форма в литературе? Это, с одной стороны, язык народа, а с другой — отражение в литературе национального характера народа. Именно поэтому с таким огромным вниманием, с таким искренним волнением воспринимает народ любой национальности свои культурные праздники. Именно

поэтому так глубоко, и так серьезно, и так горячо любой рабочий, любой колхозник-осетин участвовал в празднике, посвященном Коста Хетагурову.

Имя Коста, поэта так называемого «маленького» осетинского народа, войдет в ряд самых высоких имен человечества. Осетинский народ может гордиться тем, что в сокровищнице многоцветной культуры социализма будут играть краски и цвета, вызванные к жизни таким художником, как Коста Хетагуров.

*1941*

# ЛАТЫШСКИМ ПИСАТЕЛЯМ—ПРИВЕТ!

Товарищи, позвольте мне прежде всего передать вам, латышским писателям, новому отряду литературы социализма, братский привет от имени правления Союза советских писателей СССР.

Нельзя не выразить радости, что мы после более чем двадцати лет разлуки наконец снова встретились и можем совместно обсуждать вопросы литературы. Думается, что радость эта не может не быть взаимной. Нельзя забывать того, что латышский рабочий класс дал целое поколение революционеров ленинской школы, которые вместе с русскими революционерами еще в условиях проклятого царского строя боролись за социализм.

Русские и украинские рабочие и крестьяне никогда не забудут того, как в первых боях за социализм их кровь мешалась с кровью лучших сынов латышского народа и в снежных просторах Сибири, и в степях Украины, и на русском Севере.

А с другой стороны, когда посмотрим, что сейчас творится в капиталистическом мире, посмотрим, как империализм попирает права малых государств и народов, то невольно приходит в голову мысль о том, что судьба латышского народа сложилась и сложится совершенно иначе в условиях братского содружества народов СССР.

Несомненно, латышскому народу будет обеспечено независимое национальное развитие в братском содружестве со всеми народами СССР.

Итак, товарищи, нам предстоит жить вместе. Конечно, было бы наивным думать, что между интеллигенцией тех республик, которые уже более двадцати лет жили и работали в условиях социализма, и интеллигенцией Латвии, которая не так давно вошла в состав СССР, нет некоторых отличий. Ибо развитие интеллигенции в условиях капитализма не похоже и не может быть похоже на ее развитие в условиях социализма.

Но, товарищи, нет никакого сомнения в том, что эти некоторые отличия со временем сотрутся. Почему? Да потому, что широкие круги демократической интеллигенции не могут не быть кровно связанными с народом и не быть кровно заинтересованными в социалистическом переустройстве общества. Ведь жизнь демократической интеллигенции в условиях капитализма, каждый ее шаг в общественной и культурной жизни были сопряжены с унижением, издевками. Люди учились на ломаные медные гроши, ходили в штопаных носках, с большим трудом пробивались к общественной и культурной жизни. И хотя капиталистическое общество прививает большое количество своих предрассудков, все-таки для всех основных слоев демократической интеллигенции жизнь в условиях социализма есть освобождение от этого униженного положения. Поэтому основные кадры интеллигенции очень быстро пойдут целиком и полностью вместе со всем своим народом на работу по переустройству общества на социалистических началах.

Мне кажется, что одним из наиболее трудных предрассудков для кадров интеллигенции, работающих в области искусства, является предрассудок о том, что литература и искусство могут существовать вне политики, быть «чистым искусством». Всякий художник, который хочет показать жизнь, не может не говорить правды о жизни. Он должен быть как бы объективен, но эта объективность не есть объективность фотоаппарата; он не может не иметь своих симпатий, любви и ненависти, которые всегда будут отражением социальных чувств. Даже такой художник прошлого, который считается наиболее художником-объективистом, — Флобер, — даже в его теории объективности была какая-то позиция. И у Флобера были свои симпатии и антипатии. Оказывается, что художник не может быть вне политики.

Не большевики придумали классы и классовое общество, а так устроен мир, и отсидеться просто невозможно, потому что отсиживание тоже есть позиция.

Мы, писатели, проработавшие более двадцати лет в условиях социализма, давно поняли эту истину. Мы считаем, что поступаем правильно, и гордимся тем, что отдаем сознательно свое перо на службу интересам нашего общества. Это не значит, что наша литература может быть или должна быть тенденциозной в вульгарном смысле слова. Нет. Мы это называем социалистическим реализмом, когда художник пишет правду, смотрит вперед, старается предугадать развитие общества, помогает этому развитию и своим пером служит делу социализма, делу перевоспитания людей на социалистических началах.

Социалистический реализм не есть догма, не есть аршин для примерки — приложил и посмотрел: по социалистическому реализму писано или нет? Это не то.

Социалистический реализм допускает огромное многообразие форм, жанров, манер, стилей. Но в основном социалистический реализм — это есть правдивое изображение жизни в ее революционном развитии, в интересах социалистического перевоспитания людей.

Иные думают, что неправильно тащить писателя к современности, к современным темам. Писатель волен, и не обязательно то, что происходит сегодня, сейчас, представляет интерес для будущего — можно, мол, писать, о чем хочешь.

Конечно, товарищи, можно писать, о чем хочешь, но даже человек, который берет историческую тему, пишет либо для современности, либо для того, чтоб уйти от нее, то есть противопоставить прошлое — современности. От современности нельзя уйти, как нельзя уйти от политики в искусстве, ибо, что бы художник ни писал, это все равно его реакция на современность.

Мы прекрасно понимаем, что наша современность есть новая современность. Если мы хотим перестроить жизнь человечества на новых началах, то прежде всего мы должны рассказать правдиво о том, как эта жизнь создается в условиях социализма, в условиях СССР.

Надо сказать, что не было ни одного крупнейшего художника прошлого времени, который бы не жил современностью. Конечно, в старину противопоставляли и мы

сейчас противопоставляем такого художника, как Кукольник, который написал «Рука Всевышнего отечество спасла», такому художнику, как Лев Толстой, который написал «Войну и мир». И это противопоставление вполне законно. У Кукольника патриотизм был официальным, казенным, а у Толстого сказался патриотизм русского народа.

Мы живем в условиях социализма, когда у нас интересы государства и интересы народа слились воедино. И мы не противопоставляем и не можем противопоставлять художника, который сегодня работает в газете, пишет злободневные стихи или пьесы, художнику, который привык работать длительно, работать над более широкими темами, требующими времени. В конце концов, они делают одно дело.

Лучшие, гениальные художники прошлого, как, например, Пушкин, наш гениальный русский классик, вмещали в этом смысле все. Пушкин написал «Евгения Онегина» и написал «Клеветникам России», он писал злободневные стихи и работал над большими, широкими полотнами, требующими много времени, большой затраты труда. Но гениальность его сказалась в том, что как одно, так и другое стало бессмертным. И в том, и в другом были схвачены существенные стороны действительности того времени.

Вот мы и хотим и ждем от наших художников, художников социализма, чтобы они, обладая этой многосторонностью, умели откликаться и на злобу дня, служить своим пером как его сегодняшним насущным потребностям, так и более глубоким интересам общества, потому что и в том, и в другом можно показать жизнь во всей силе и полноте. Социалистический реализм несет в себе черты нашего нового строя: реализм — потому, что это правда, социалистический — потому, что это социалистическая действительность. Но мы не считаем, что он родился на голой земле, — он является закономерным продолжением всего великого, мирового классического наследства. Классическое наследство рассматривается, конечно, не всеми одинаково. Но мы его переоцениваем по-своему, и когда говорим о реализме прошлого, для нас важно не то, как литературные течения складывались в прошлом, важны объективные результаты, которые мы наследуем. Реалистами были и Толстой и Свифт.

Фантаст Свифт фактически отражал реальную борьбу своего времени и своими произведениями высмеивал определенные категории людей, с которыми он боролся. К тому же в жизни человечества еще и сейчас довольно много извращенного и глупого, и сатира его действует и до сих пор. Он был своеобразным реалистом, и это показатель того, насколько мы не узко предполагаем наш реализм, — он также включает в себя различные стили и возможности.

Мы знаем, что в голове даже очень крупного художника прошлого могли быть неверные представления об обществе и только сила его таланта помогала показать общество правдиво. Иные леваки думали, что если можно найти у художника прошлого то или иное неверное представление — это достаточный повод для того, чтобы отрицать его литературное наследство. К сожалению, эта ложная теория еще довольно живуча и особенно опасна для так называемых «малых» народов, народов, которые угнетались столетиями и где у классиков этого народа не могли не быть известные националистические предрассудки. И все же мы должны перешагнуть через это и брать то объективно ценное, что они создали.

Мне кажется, что латышский народ обладает богатым классическим наследством и в этом наследстве много такого, что следовало бы поднять, сделать достоянием всех народов СССР.

Мы, представители литератур других народов СССР, можем обещать латышскому народу, что мы очень скоро все лучшее из того, что ценно для латышской культуры, сделаем достоянием всех народов СССР и что великий Райнис получит такого читателя, в таком масштабе, о котором он мог только мечтать при жизни.

Но это справедливо не только для классической литературы, это справедливо и для нас с вами.

Только в условиях СССР писатели даже самых малых наших народов получили многомиллионного читателя, потому что только мы понимаем всю ценность культур, национальных по форме, социалистических по содержанию, понимаем, что они обогащают друг друга и только мы беззаветно и до конца преданы в этом смысле друг другу и стремимся сделать творчество друг друга общим достоянием.

Поэтому писатели Латвии — писатели более старших поколений и писатели молодые — с того времени, как Латвия вошла в СССР, впервые получат широкого читателя на всех языках народов СССР.

Райнис писал:

Не только жизнь прожить, не только отражать, —
К чему зеленый куст и гладь озер зеркальных?
Нет! строить жизнь, все выше подымать!

Это завет для нас с вами. Да, мы хотим создать литературу высокую, благородную, литературу, многообразную по своим национальным формам, помогающую строить жизнь, такую жизнь, чтобы миллионы людей жили светлее, чище, культурнее. И вот, товарищи, к созданию такой литературы мы вас и призываем!

Да здравствует наша многонациональная родина! Да здравствует социалистическая культура!

*1941*

# ЕДИНЕНИЕ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ В БОРЬБЕ ПРОТИВ ГИТЛЕРИЗМА

Фашисты называют современную войну «тотальной», то есть всеобщей войной. Это означает, что они ведут войну не только против армий, но и против всего населения. «Тотальная» война есть самая подлая из войн, направленная против женщин и детей, против мирных городов, война на истребление целых народов.

Обрушившись всей мощью своей военной машины на мирные страны, германский фашизм поработил половину Европы. Уже более десяти стран Европы подпало под пяту диких варваров. Народам этих стран грозит голод и физическое истребление. Чудовищная «теория», по которой выходит, будто немцы — это раса «господ», а все остальные люди на земле — «низшая раса», «рабы», осуществляется на теле целых народов уже как официальная государственная программа.

Особенную ненависть кровавый Гитлер и его приспешники — фашисты Италии, Венгрии, Румынии, Финляндии — питают к славянским народам. Гитлеризм объявляет славян самой низшей из рас, «переходной ступенью от человека к животному». Нет предела свирепости, с какой Гитлер и его клика расправляются с мирным населением захваченных ими славянских стран.

По «теориям» германских наци, «славянская человеческая масса, как расовый отброс, недостойна владеть своими землями, они должны отойти в руки германских

господ, а славяне — собственники земель — превратиться в безземельных пролетариев». Таким образом, речь идет о захвате исконных славянских земель, о передаче их в собственность немецких помещиков, в руки итальянской знати и венгерских магнатов и о превращении славян в вечных рабов.

Гитлер и его фашистские приспешники прямо говорят о необходимости «остановить всеми средствами плодовитость славян», «уничтожить массы славян». Этот страшный план с беспримерной жестокостью осуществляется в Польше, Чехословакии, Югославии и в захваченных гитлеровскими армиями районах СССР.

Чехословакия, одна из самых передовых и культурных стран Европы, разодрана на части. Исторические земли чешского народа превращены в германский протекторат Богемии и Моравии, Судетская область — в германскую провинцию. Крестьяне Словакии и Закарпатской Украины снова сгибаются под ярмом венгерского помещика. В прекрасной Братиславе зверствуют предатели народа — Тиссо, Тука и Мах, высасывающие все народные соки на потребу своих немецких хозяев. Все продовольствие, железная руда, уголь, ценнейшая часть замечательной промышленности Чехословакии перешли в немецкие руки. Закрыты старейший в Европе Пражский университет и сотни других научных и учебных заведений. Гитлеровский пес Нейрат запретил издание пятисот двадцати чешских газет. Больше ста тысяч чехов, словаков и карпато-украинцев томится в тюрьмах и концентрационных лагерях.

Нельзя без содрогания читать обошедшие всю мировую прессу сведения о том, что германские фашисты за полтора года своего господства в Польше физически уничтожили до трех миллионов поляков. Разграблены и разрушены старинные польские города. Под развалинами домов Варшавы в результате беспримерного по жестокости террора погибло шестьдесят тысяч человек. Польскими рабочими и крестьянами торгуют как рабами. Создан специальный «рынок» в австрийских городах Вольфсберге и Граце, где немецкие помещики и предприниматели оценивают польских рабочих и крестьян, как рабочий скот, покупают их с торгов.

Тысячи польских девушек насильственно брошены в публичные дома для германской армии, женщины и

дети подвергаются самому гнусному надругательству — насильственной «стерилизации».

Польские театры, издательства закрыты. Закрыт старейший Краковский университет. В Западной Польше закрыто 8600 начальных и 430 средних школ. Снесены памятники великому Мицкевичу, книги его бессмертных творений сожжены. Исторические ценности старинных польских замков пошли на украшение вилл извергов — геббельсов, герингов и риббентропов.

Югославское государство также подверглось разбойничьему разделу. Немецкие фашисты захватили Сербию, часть Словении; итальянские фашисты — Черногорию, Далмацию и другие части Словении; венгерские фашисты — области Бачка и Банат. Создав марионеточное правительство во главе с предателем народа подлецом Павеличем, германский фашизм дочиста ограбил Хорватию. Югославская пшеница, мясо, рыба, лес, свинец, бокситы вывозятся в Германию. Население обречено на голод и вымирание. Полчища Гитлера зверски разрушили беззащитные югославские города, выжгли десятки сел. Восемьдесят процентов домов города Белграда необитаемы. Десятки тысяч сербов, хорватов, словенцев, черногорцев брошены в тюрьмы и концентрационные лагери; нет конца казням, пыткам и издевательствам.

Болгарский народ, проданный Гитлеру правящей кликой изменников Филовых и Поповых, стонет под пятой германских оккупационных войск. Из страны выкачивают все, что можно. Но самое главное преступление фашистов перед болгарским народом состоит в том, что его насильно толкают на войну против своих же братьев славян, не останавливаясь перед угрозами и самой подлой провокацией.

Столь же коварный, сколь и безумный план германского фашизма — разгромить в кратчайшие сроки Советский Союз, захватить его жизненные центры, овладеть его техническими, сырьевыми и продовольственными ресурсами — уже разбился о великую силу отпора всего русского, украинского, белорусского населения и всех народов СССР. Но жестокий враг силен, он захватил ряд районов Советской Украины и Белоруссии и творит неслыханные зверства и издевательства над населением.

Теперь нет на земле ни одного славянского народа, который не подвергся бы кровавой агрессии германского

фашизма. Угнетены чехи, словаки, карпато-украинцы, поляки, сербы, хорваты, черногорцы, словенцы, болгары, македонцы. Ведут смертельную борьбу за свое существование русские, украинцы, белорусы вместе с другими народами СССР.

Смертельная опасность угрожает существованию славянских народов. Речь идет о том, будет ли существовать государственная целостность и независимость славянских народов или славянские государства будут раздроблены и поделены между завоевателями. Будут ли существовать исторически сложившиеся национальные культуры, красивые и богатые языки славянских народов или они исчезнут с лица земли? Будут ли дети славян расти свободными и счастливыми или станут извечными рабами немецких, итальянских и венгерских господ?

Победа гитлеровской Германии в этой войне несет смерть и гибель славянским народам. Спасение для себя они могут найти только в поражении гитлеровской Германии и ее союзников. Так стоит вопрос.

Народы Советского Союза и народ Англии ведут смертельную борьбу с залившими кровью мир фашистскими ордами. Этой освободительной борьбе помогают Соединенные Штаты Америки, этому сочувствует весь демократический мир, все передовое человечество.

Миролюбивые славянские народы никогда не имели завоевательных стремлений, они стали жертвой самой разнузданной агрессии воинствующего гитлеризма.

В захваченных Гитлером славянских странах и областях поднимается волна священного народного гнева, угнетенные славянские народы сплачиваются как братья и всей своей соединенной мощью восстают против гитлеризма, поддерживая Советский Союз и Великобританию.

Славянские народы не раз объединялись для отпора наглым завоевателям и выходили из борьбы с победой. На самой заре своей истории славяне отразили несметные полчища монголов и тем спасли Западную Европу от гибели.

Поляки вместе с чехами, русскими, украинцами, белорусами в битве под Грюнвальдом разгромили кровавый орден тевтонских завоевателей, предков современных фашистов.

В 1918 году украинцы, белорусы и русские с позором изгнали из пределов родной земли полчища озверелых германских интервентов.

Чехословакия, Польша и Югославия сложились как государства в результате победы над воинствующим германизмом и его союзниками, после многовековой борьбы с немецкими, венгерскими, итальянскими и иными захватчиками. И в нынешней войне славянские народы должны объединиться для победы над общим врагом. Перед смертельной опасностью уничтожения всех славян надо забыть все, что когда-либо их разъединяло.

Мощным выражением этой тяги к объединению против общего врага явился Всеславянский митинг в Москве, проведенный 10—11 августа этого года по инициативе группы представителей славянских народов — общественных и военных деятелей, писателей и ученых.

На митинге выступили русский писатель, академик Алексей Толстой, украинский писатель, академик Александр Корнейчук, народный поэт Белоруссии Янка Купала, польский генерал Мариан Янушайтис, польская писательница Ванда Василевская, чешский ученый и общественный деятель, профессор Зденек Неедлы, словацкий общественный деятель, депутат чехословацкого парламента Марек Чулен, депутат чехословацкого парламента от Закарпатской Украины Иван Локота, чехословацкий поэт, профессор Ондра Лысогорский, сербский профессор Божидар Масларич, хорватский общественный деятель Юро Салай, словенский общественный деятель, журналист Иван Регент, черногорский поэт Радуле Стийенский, болгарский общественный деятель доктор А. Стоянов, македонский общественный деятель Дмитрий Влахов.

На митинге выступили также немецкие писатели Иоганнес Бехер и Фридрих Вольф с выражением солидарности лучшей части германского народа с поднявшимся на борьбу против гитлеризма передовым человечеством.

«Лучшие представители германского народа, — сказал Иоганнес Бехер, — всегда высоко ценили величайшие культурные ценности, которые славянские народы подарили человечеству: бессмертные произведения Чайковского и Пушкина, Гоголя и Толстого, Максима Горького и Мицкевича, лучшие творения болгарского, югославского и чешского искусства и литературы. В сердцах всех честных немцев нет места никакой расовой ненависти. Как

бы ни старались Геббельс, этот уродливый карлик, рекламирующий себя как образец «высшей» расы, свита Гитлера, все фашистские палачи, их «расовая теория» разлетится в пыль, как и вся остальная ложь, а немецкий народ снова вздохнет полной грудью, будет дышать воздухом, очищенным от запаха фашистской гнили».

Митинг обратился с воззванием ко всем угнетенным славянам — объединиться для борьбы, священной освободительной борьбы против кровавого гитлеризма, уничтожить фашистские банды Гитлера и Муссолини, палачей славянских народов, и добиться свободы. Это стремление к объединению славянских народов не имеет ничего общего со старой, реакционной идеей панславизма, которую русский царизм поддерживал и выдвигал в своих корыстных, империалистических целях.

«Мы объединяемся как равные с равными,—говорится в принятом митингом воззвании. — У нас одна задача и одна цель — разгром гитлеровских армий и уничтожение гитлеризма. У нас одно горячее, всеобъемлющее стремление — чтобы славянские, так же как и все другие, народы мирно и свободно развивались в рамках своей государственности. Мы решительно и твердо отвергаем самую идею панславизма, как насквозь реакционного течения, глубоко враждебного высоким задачам равенства народов и национального развития всех государств, которую в своих империалистических целях использовал русский царизм. Наша задача — объединенными усилиями уничтожить гнет немецкого фашизма, каких бы жертв это нам ни стоило».

Речи крупнейших общественных деятелей, писателей и ученых и их воззвание нашли глубокий, искренний отклик в сердцах всех славянских народов.

Борьба разгорается.

Никогда не будет рабом польский народ, давший миру Коперника, Шопена, Мицкевича, народ несгибаемых борцов за свободу, среди которых, как звезда, сияет славное имя Костюшко.

Никогда не будет рабом чешский народ, давший миру пламенного Яна Гуса и Яна Жижку.

Никогда не будут рабами сербы, хорваты, словенцы, черногорцы — неустрашимые и мужественные бойцы, закаленные во многих и многих битвах за свою отчизну.

Никогда не будут рабами болгары, в течение столетий в неустанной борьбе отстаивавшие свое национальное самосознание, свою самобытную культуру.

Никогда фашистским хищникам не покорить русский народ, чьи наука, искусство, литература могуче оплодотворили многовековое развитие человеческой мысли. Не покорить фашистским хищникам украинцев — народа Шевченко, не покорить им белорусского и других народов Советского Союза, на необъятных просторах которого в боях с Красной Армией уже свыше двух миллионов фашистских солдат нашли свою могилу и где найдет смерть германский фашизм.

В захваченных врагом районах Советской Украины и Белоруссии идет сейчас беспощадная народная война.

В Польше, Югославии, Закарпатской Украине, Словакии также разливается огонь партизанской войны.

По договорам между Советским Союзом и Польшей, между Советским Союзом и Чехословакией на территории СССР формируются польская и чехословацкая армии, которые плечом к плечу с Красной Армией будут бить врага, отстаивая честь и свободу своей родины.

Эта священная борьба славянских народов, являющаяся составной частью борьбы демократических стран против общего врага — гитлеризма, не может не привести к победе. Пусть же громче звучат призывом пламенные слова воззвания Всеславянского митинга:

«Братья угнетенные славяне! Пусть пламя священной борьбы могучим шквалом встанет над всеми славянскими землями, порабощенными и порабощаемыми гитлеризмом!

Беспощадная месть врагу за порабощение родных земель, за разрушенные города и сожженные села, за убитых и замученных в тюрьмах и концентрационных лагерях, за слезы женщин и гибель детей, за все надругательства над нашими народами!

Братья угнетенные славяне! Враг коварен и силен. Но, соединенные вместе, мы во сто крат сильнее его. Народы Советского Союза и его Красная Армия с нами. С нами все демократические страны, с нами все передовое человечество.

Да здравствует наша победа над кровавым гитлеризмом!»

*1941*

# ВЕЛИКИЙ ПИСАТЕЛЬ-ПАТРИОТ МАКСИМ ГОРЬКИЙ

Облик Максима Горького навеки запечатлен в сердце народа русского как одно из самых кровных и самых великих воплощений русского национального гения. В развитии русской литературы, которую Горький во времена дореволюционные называл «лучшим из того, что создано нами как нацией», сам он занимает место наряду с такими гигантами, как Пушкин, Гоголь, Толстой, а по своему непосредственному влиянию на жизнь народа нашего он не имеет себе равных.

«Я трижды Волгу-мать вымерял: от Симбирска до Рыбинска, от Саратова досюдова, да от Астрахани до Макарьева, до ярмарки,—в этом многие тысячи верст!» — так рассказывал маленькому Алеше Пешкову его дед, ходивший бурлаком. Максим Горький превзошел своего деда. Он не только прошел мать русских рек Волгу, он прошел всю Среднюю Россию и Украину, Приазовье, Кубань и Черноморье, он вымерял Россию не только ногами, а всем своим сердцем и разумом.

Он не только увидел, но испытал на себе безмерные страдания народа под гнетом больших и малых эксплуататоров, но он постиг огромные творческие силы нашего народа, всю меру и силу народного труда, которым украшается русская земля, могучий размах русского национального характера.

«И скажу тебе от сердца слово — хорош есть на земле русский народ!.. Добротный, даровитый народ!» — говорит мастеровой человек Тиунов в одном из произведений Горького — «Городок Окуров». «Русский человек живуч! Хоть толки́ его в ступе — он все на свое место вступит! Ха-роший, крепкий человек», — с таким же удивлением и восхищением говорит о русском человеке сапожник Перфишка в повести «Трое».

Сам — гениальное воплощение лучших сторон русского народа, гигантскими усилиями воли и труда он поднялся до вершин человеческого образования, и свет его мысли и таланта распространился далеко за пределы родной земли.

Зная жизнь всех классов русского общества, черпая могучей горстью из самых глубоких истоков народной поэзии, познав не только красоту неоглядных русских степей и лесов, а и великую преобразовательную силу фабрики и завода, Горький создал своими произведениями неповторимую энциклопедию дореволюционной русской жизни.

Среди людей труда, задавленных гнетом и нуждой, Горький увидел не только черты былинного Василия Буслаева, но и черты величайшего из гениев русского народа — Ленина. Да, Горький первый из писателей разглядел в толще русского народа человека сильной воли и светлого разума, направленных на преобразование родной земли. Горький уверовал в силу и правоту этого человека и первым воплотил его образ на страницах своих произведений.

«Строителя современной русской жизни я знаю со дней его юности. Сначала это был «битый мальчик», пасынок ужасной русской жизни, затем он прошел сквозь революционное подполье в тюрьму, ссылку, в каторгу, затем сделал величайшую революцию, которая действительно «потрясла мир»... Затем он три года вел победоносную гражданскую войну, а кончив ее, взялся за труднейшее дело восстановления разрушенного хозяйства России, за дело, которому он не учился так же, как не учился бить на фронтах высокоученых генералов.

...Не краснобай, не «богоискатель», а превосходный, честный работник мира сего, он решительно отверг всю древнюю ложь и смело пошел своим путем к свободе — единственным путем, ведущим прямо к ней...

Это человек — человек, какого мир еще не видел, и человек этот поставил перед собою грандиозную задачу воспитать массу трудящихся «по образу и подобию своему»; задачу эту он разрешает с отличным успехом. В конце концов, он — неоспоримое доказательство обилия творческих сил и талантов в трудовой массе»[1].

В 1935 году, в статье «Две пятилетки», говоря о том, как преобразилась жизнь России, он писал:

«Это почти чудо. Но — чудес не бывает, и это — естественный результат работы людей, которые, владея комплексным — всесторонним — знанием прошлого, понимая все явления настоящего, точно и ясно определив цели будущего, смело принялись за работу, реализацию указаний истории. Это — люди высочайшего напряжения творческой энергии, ученики, соратники и друзья Ленина».

Имя Горького известно всему миру как имя величайшего из гуманистов нашего времени. Но Горький не был и не мог быть беспочвенным, «всеядным» гуманистом. Вместе с лучшими людьми человечества он видел, и видел уже давно, что главную угрозу миру несет фашизм. И он воспитывал в советском народе ненависть к фашизму и возглавлял движение против фашизма лучших представителей интеллигенции всех стран.

Как истинно великий «человек мира сего», он относился к фашистским выродкам с презрением, гадливостью.

«Всемирные грабители и убийцы», «кровожаднее зверей, но более трусливы, чем звери», «вонючая грязь земли», «люди, одичавшие в результате длительного пивного опьянения», — так уничтожающе-презрительно он писал о них. «Я совершенно убежден, что враг действительно существо низшего типа, что это — дегенерат, выродженец физически и «морально», — писал он. «Гитлер проповедует, что фашизм «вознесет народ Германии над всем человечеством»... и нет слов, чтобы выразить, до чего все это нищенски гнусно, как это бессмысленно и противно».

Всею силою своей великой души он понимал, однако, что было бы «преступно недооценивать силу врага», и высмеивал благодушие и фразерство, проявлявшиеся в высказываниях некоторых представителей интеллигенции

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 24, Гослитиздат, стр. 291—292.

Западной Европы. «Безумие хищников невозможно излечить красноречием, тигры и гиены не едят пирожное», — говорил он. «...Дело, конечно, не в том, чтобы уговорить зверя вести себя милостиво по отношению к человеку, попавшему в его лапы, а чтоб вырвать лапу из плеча вместе с головою зверя».

Сегодня, в дни Великой Отечественной войны против германского фашизма, живого Горького нет среди нас. Но сейчас больше чем когда-либо мы подымаем над миром его бессмертный образ, его великие художественные творения и всю его борьбу против врагов нашей родины и всечеловеческой культуры, как знамя нашей русской национальной гордости и силы.

Какие бы зверские и коварные усилия еще ни проявил враг, какие бы еще жертвы ни пришлось нам понести, «враг... обречен историей на гибель, и... гибель его — начало счастья трудящихся всей земли».

*1942*

# ЗАДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ В НАШИ ДНИ

Великая Отечественная война подняла на борьбу с врагом огромные, многомиллионные массы советского народа. На преодолении небывалых трудностей и потрясений войны раскрылись самые большие и глубокие мысли и чувства народа и самые сильные стороны народного характера. Изо дня в день на великих русских равнинах и в предгорьях Кавказа, в воздухе и на морях, на старинных русских реках и в залитых кровью украинских степях в тылу врага, на советских заводах и фабриках, на колхозных полях и в недрах земли миллионы советских людей проявляют такие чудеса героизма и самоотверженности, каких еще не знала история человечества.

В мировой борьбе с германским фашизмом, этой самой реакционной и самой зверской силой империалистического вырождения, советский народ выступил как самая передовая, светлая, могущественная сила человечества в его историческом развитии.

Советское искусство еще и в сотой доле не отразило величия этой борьбы советского народа. Но в лучших произведениях многонационального советского искусства правдиво отражаются отдельные, иногда очень существенные стороны войны, звучат подлинные голоса народного гнева, скорби, мщения, воссоздаются то разрозненно, то более или менее цельно черты характера советского человека. Именно это дает право нашему искусству

называть себя активным участником Отечественной войны, выступать как действенная сила воспитания в народе патриотических чувств. И это качество советского искусства сохранит лучшие его произведения для будущих поколений.

Обобщить и осмыслить художественный опыт советского искусства, проверить его правдой жизни, пропустить его через огненное горнило народной войны, раскрыть и отбросить все ложное, случайное, фальшивое, а все настоящее, правдивое вернуть народу как бы в очищенном, осмысленном виде, в свете самых больших, коренных насущных задач и требований войны — это задача художественной критики в наши дни.

Настоящая художественная критика, какой она предстает перед нами в лучших традициях Белинского, Чернышевского, Добролюбова, критика, обогащенная великими идеями Маркса — Ленина, эта критика всегда выполняла следующую функцию: через рассмотрение образов искусства в свете народной жизни и исторических задач народа — она воспитывала народ, а вместе с ним и самого художника. Она была критикой публицистической, просветительной, воспитательной, народной. Воспитание художника было одной из сторон воспитания народа.

Такая критика чужда пошлого противопоставления критики публицистической и критики эстетической. Настоящая художественная критика понимает, что сила идейного воздействия произведения тем больше, чем оно художественно сильнее. Но она понимает, что художественный образ может быть сильным только на почве знания народной жизни; он тем сильнее, чем полнее и шире владеет художник большими вопросами жизни. Поэтому эстетический анализ произведения является частью или одной из сторон анализа политического.

Причина известной слабости художественной критики в наши дни в том, что значительные кадры наших критиков привыкли писать только для писателей, а не для широких масс народа. Причина слабости нашей художественной критики в том, что значительные кадры наших критиков воспитывались в традиции отвлеченно-эстетической оценки произведений, в отрыве от требований жизни. Причина этого явления в том, что и до войны, и во время войны редакции журналов искусств и руководящие органы творческих союзов не умели и не умеют много-

сторонне и полно вооружить широкие кадры наших критиков в идейном отношении и помочь найти им правильный путь. Все усилия народа сегодня направлены на то, чтобы разбить врага. Советское искусство стремится вдохновить народ на победу.

Работа критика, разбирающего произведения советского искусства, тоже должна быть подчинена этой великой цели. Это требует от художественного критика подлинного знания жизни и борьбы народа во время войны и умения через образы произведений искусства разговаривать с народом на уровне исторических требований дня.

Среди литераторов, работающих непосредственно в рядах армии и флота, в армейской и фронтовой печати, немало критиков, накопивших большой военный и жизненный опыт. И немало образованных критиков, несущих большую общественную работу в советском тылу, обогатилось подлинным знанием жизни. Не пора ли этим кадрам критики, отбросив прочь некоторые прежние навыки, заговорить с народом во весь голос? Пора понять, что в дни войны художественная критика не отменена, а имеет насущно-жизненное значение, и критик не имеет права молчать. Пора также понять, что сегодня гвоздь вопроса не в отвлеченно-эстетической оценке произведения и не в рассмотрении его как «этапа» в творчестве того или иного художника, а в том, чтобы через разбор произведения (или группы произведений), через показ его идейно-художественной силы или слабости *в свете войны,* помочь миллионам советских людей в войне, помочь им победить.

В «Правде» напечатана на днях пьеса А. Корнейчука «Фронт». Смешон будет, к примеру, тот критик, который попробует написать об этой пьесе по старинке. И правильно поступит тот критик, который даст статью о том, на какие вопросы Отечественной войны, вопросы, выдвинутые самой жизнью, с какою силой и с какими недостатками ответил А. Корнейчук, в чем значение этого произведения в деле воспитания нашей армии и народа.

Такой подход к явлениям искусства в наши дни не только не снижает художественных требований, а, наоборот, дает возможность предъявить самые высокие требования, ибо когда же и вправе потребовать народ, чтобы его художники писали хорошо, как не во время величайшей,

труднейшей и справедливейшей из войн, какие только приходилось вести нашему народу?

Германские фашисты, эти злобные выродки и пигмеи, направляют острие своего удара против великого русского народа, стремятся уничтожить его историческую культуру, его бессмертное искусство, обогатившее величайшими именами и творениями духовную сокровищницу человечества.

Дело чести и гордости для русской критики — поднять знамя патриотических, гуманистических, героических традиций великой русской нации. Дело чести и гордости — проследить развитие и преломление этих традиций в наши дни, в советском русском искусстве и в искусстве народов СССР.

Раскрыть в творчестве советских художников всех наций прекрасные проявления и черты великой дружбы народов СССР в период Отечественной войны — такая же благородная задача всей нашей художественной критики. А разве не долг художественной критики — сейчас, когда обезумевший от крови враг рвется к Кавказу, показать героические традиции классического наследства грузин, армян, азербайджанцев, показать расцвет искусства этих народов за двадцать с лишним пооктябрьских лет и сопоставить это с тем, что несет с собой Гитлер народам Кавказа?

Раскрыть и объяснить особенные черты советского человека в войне, как они найдены и запечатлены в произведениях советских художников, показать через примеры жизни душевную красоту и силу характера рядового советского человека, воспитывающегося на преодолении неимоверных трудностей войны и побеждающего их, — это святая обязанность советской художественной критики.

И кто, как не советский критик, должен разобрать первые произведения литературы и искусства о величайшем трудовом героизме советских людей в тылу, показать в свете самой жизни, как эти произведения еще слабы и недостаточны и как мало их, и вдохновить писателей и художников на эту жизненно необходимую и подлинно героическую тему?

Кто, как не художественная критика, должен разрабатывать все многообразие тем воспитания детей и юношества во время войны?

Эти и десятки других насущных тем жизни и борьбы советского народа стоят перед художественной критикой.

Поставить каждую книгу и каждое явление искусства в связь с событиями войны, показать, какие стороны жизни (того или иного вопроса жизни) это произведение освещает, чему может научить и как справляется с этим делом, — это задача критики. Не толстые томы, которым придет время после войны, а боевые газетные и журнальные статьи, статьи и рецензии для радио, рассчитанные на миллионы слушателей, доклады в рабочих и колхозных клубах, студенческих аудиториях — вот оружие критики в наши дни.

Художественная критика должна выйти на линию огня. Народ ждет ее правдивого слова.

*1942*

# ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА
# И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Одним из показателей величайшей жизненности нашего советского государства является не только то, что оно выстояло перед бешеным натиском вооруженных по последнему слову техники двухсот сорока фашистских дивизий, а и то, что великий советский народ раскрыл в этой борьбе свои лучшие духовные силы в области науки, искусства и литературы.

Чем объяснить такое невиданное в истории явление, когда в условиях жесточайшей войны художественная литература народа не только не падает, а, наоборот, раскрывает лучшие, наиболее сильные свои стороны и сама является одним из наиболее действенных оружий в борьбе?

Это объясняется тем, что наша художественная литература — кровное детище советского народа. Советское общество предоставило своим писателям не только все необходимые условия творчества — материальные, технические, правовые. Оно оплодотворило и одухотворило творчество советских писателей. Особенность нашей литературы в том, что она сложилась под могучим духовным воздействием великого освободительного учения марксизма-ленинизма и что материалом для нее служит новая, социалистическая жизнь нашего народа. Наша литература правдива и человечна. Она борется за новые, справедливые отношения между людьми, которые в Советской стране уже осуществлены. За это — мракобесы фашизма ненавидят наше советское искусство звериной ненавистью.

Фашизм боится всего, что создано творческим разумом народов в их многовековом развитии. Германский фашизм доказал это своим варварским шествием по порабощенным странам Европы, сопровождающимся разрушением и ограблением ценнейших памятников культуры, закрытием национальных школ и университетов, подавлением национальной печати, искоренением научной и художественной мысли.

Эта политика истребления национальной культуры — выражение чудовищной, разбойничьей, империалистической сущности фашизма, стремящегося к истреблению других народов, к установлению мирового господства «расы» людей с моралью животных.

Национальную интеллигенцию, как созидательницу и выразительницу духовных сил народа, германский фашизм физически истребляет, обрекает на муки жесточайшего террора, стремится духовно поработить и превратить в свою служанку.

Но особенную ненависть питает фашизм к народам СССР, к их национальной культуре, к их интеллигенции. Фашистские выродки в оккупированных ими советских районах превратили в пепелища и развалины школы, музеи, памятники культуры, подвергли неслыханному глумлению священную память Льва Толстого, Чайковского, Шевченко, предали пыткам и уничтожению тысячи русских, украинских, белорусских интеллигентов, представителей интеллигенции народов Прибалтики и других народов СССР. Гитлеровские орды грабят и уничтожают культурные богатства народов СССР. Причем эти повсеместные грабежи в оккупированных районах СССР производятся по прямому приказу гитлеровского правительства и носят организованный, государственный характер. Гитлеровское бандитское правительство выступает в роли организатора и вдохновителя этих повсеместных грабежей.

Звериная ненависть германского фашизма к советской интеллигенции объясняется и тем, что в смертельной схватке с фашизмом — советская интеллигенция до последней капли крови верна своему народу и является прекрасной духовной выразительницей несокрушимого единства и братства народов СССР.

Все творчество советских писателей в дни войны выражает это возросшее и окрепшее в советских людях перед лицом смертельной опасности чувство преданности

и любви к своей родине, «чувство семьи единой»,—как назвал одно из лучших своих стихотворений талантливейший украинский поэт Павло Тычина.

«Родина» — озаглавлен один из наиболее широких по обобщающей мысли и один из наиболее сердечных по выраженному чувству очерков Алексея Толстого, вложившего в это священное для каждого советского человека понятие всю силу и страсть своего глубоко русского таланта. «Слово про рідну матір», — с сыновней любовью в отточенных, как сталь, стихах обращается украинский поэт Максим Рыльский к матери-родине, терзаемой врагом, но гордой и непоколебимой. Ей, родине нашей, слагает лучшие свои песни могучий Джамбул; о ней были все думы народного поэта Белоруссии Янки Купалы.

Родина! Это она, наша великая советская родина — ее народ-богатырь, ее земля, политая кровью поколений, чудесно преображенная свободным трудом за двадцать пять лет, ее новые заводы и колхозы, ее лучшие люди, ее культура, глубоко человечная, одухотворенная светлым гением Ленина, — породила такое значительное явление, как советская литература, дала ей силу выступить перед всем миром как новое художественное слово в развитии человечества.

И ей, нашей любимой родине, ее титанической освободительной борьбе, ее героическим сынам отдают советские художники всю силу своего таланта, все лучшие силы своей души.

Десятки и сотни писателей всех республик и областей находятся на фронтах Отечественной войны в качестве работников армейской и фронтовой печати, военных корреспондентов газет, в качестве рядовых бойцов, командиров и политработников.

Советские писатели всех национальностей работают на радио, пишут патриотические песни, стихи, рассказы, повести, пьесы, сценарии, выступают со своими произведениями перед многотысячной армейской аудиторией, в колхозах, клубах, госпиталях.

Нет большей чести для советского литератора и нет более высокой задачи у советского искусства, чем повседневное и неустанное служение оружием художественного слова своему народу в грозные часы битвы.

Не случайно в первые дни войны лучшие мастера прозы и поэзии взялись за наиболее мобильное писательское оружие — оружие художественной публицистики. Слово писателя-публициста стало очень популярным в нашей стране и осталось таким и по сию пору.

Весь народ читает, слушает по радио выступления Алексея Толстого. Его статьи и очерки написаны на живом, конкретном материале, проникнуты страстной любовью к русскому народу, к его славному прошлому, к его героическим делам в наше время.

Публицистические произведения старейшего мастера прозы С. Н. Сергеева-Ценского, опирающиеся на героическое прошлое нашего народа, проникнутые глубокой верой в силы народа, в его конечную победу, вдохновляют советских людей на новые подвиги славы и чести.

Большой популярностью в народе и армии пользуются статьи и фельетоны Ильи Эренбурга. Особенно разящей силы достигает он в области политического памфлета, разоблачающего коварное и подлое лицо врага.

Навеки останется в памяти народа благородное имя Евгения Петрова. Старейший мастер армянской поэзии Аветик Исаакян, прославившийся в прошлом своей тончайшей лирикой, показал себя в дни войны страстным бойцом-публицистом. Маститый азербайджанский прозаик Ордубады взялся за исконное свое оружие политической сатиры и фельетона.

Десятки советских писателей неустанно работают как художники-публицисты во фронтовой, армейской и дивизионной печати.

Вся эта повседневная работа в гуще самой борьбы на фронте и в тылу подняла творчество многих наших писателей на невиданную высоту.

До конца разделить с народом его лишения и победы, его труды, походы, битвы, воспитывать в нем чувства патриотизма, бесстрашия, презрения к смерти, поддерживать в его сердце священный огонь ненависти к врагу, воспевать героев народа, разить и разоблачать врагов его, «положить в жертву мести и жизнь и к родине любовь», как писал поэт, — это ли не самое великое счастье, какое выпало на долю советского писателя?

Конечно, среди писателей есть еще люди — их немного, — которые надеются в грозную годину испытаний своего народа высидеть в тиши кабинета, предаваясь

«чистым музам», или забиться в глухой угол, а потом, когда все выяснится, вылезти из угла и создать «нечто значительное». Этих людей можно только пожалеть! Если в грозную годину для твоего народа не льется из твоего сердца кипящее слово, какой же ты художник? Кого ты сможешь прославить или заставить возненавидеть лирой своей? Где возьмешь ты пламень чувства и силу разума, если жизнь и борьба лучших людей народа на самом высоком гребне истории пройдет мимо тебя?

Мой друг! я видел море зла
И неба мстительного кары:
Врагов неистовых дела,
Войну и гибельны пожары...
А ты, мой друг, товарищ мой,
Велишь мне петь любовь и радость,
Беспечность, счастье и покой
И шумную за чашей младость!..
Нет, нет! Талант погибни мой
И лира, дружбе драгоценна,
Когда ты будешь мной забвенна,
Москва, отчизны край златой!
Нет, нет! Пока на поле чести
За древний град моих отцов
Не положу я в жертву мести
И жизнь и к родине любовь;
Пока с израненным героем,
Кому известен к славе путь,
Три раза не поставлю грудь
Перед врагов сомкнутым строем, —
Мой друг, дотоле будут мне
Все чужды музы и хариты,
Венки, рукой любови свиты,
И радость шумная в вине!

Так в 1812 году отвечал «беспечным», а на деле глубоко равнодушным к судьбам своей родины «любимцам чистых муз и харит» прекрасный русский поэт-патриот Батюшков.

Истинный художник, который в дни великих испытаний думает и чувствует вместе со своим народом, не может не раскрыть во всем, что он делает, лучших сторон своей души. Так осеняет его Муза, вдохновенная, суровая и прекрасная Муза его народа, и в огне войны рождается большое искусство.

Все чаще на страницах наших газет и журналов и на сценах театров появляются произведения, которые пред-

ставляют собой серьезные художественные обобщения если не всей нашей борьбы, то, по крайней мере, отдельных сторон ее.

К такого рода произведениям принадлежат пьесы К. Симонова «Русские люди» и А. Корнейчука «Фронт». Исключительной силы повесть, полную страстной любви к советскому народу и смертельной ненависти к врагу, повесть о борьбе нашего народа против ига немецких оккупантов, создала Ванда Василевская — это повесть «Радуга».

Замечательным произведением по силе выраженной в нем правды является повесть Василия Гроссмана «Народ бессмертен».

Рассказы Михаила Шолохова, Леонида Соболева, Александра Довженко, Андрея Платонова, Вадима Кожевникова не являются только репортажем о военных действиях или о жизни тыла, а вносят новое в наше понимание происходящих событий. По силе и тонкости выражения патриотических чувств советского человека выделяются рассказы Бориса Горбатова, особенно его рассказ «О жизни и смерти» и его повесть «Алексей Куликов — боец».

С большим мастерством пишет свои короткие, точные, острые новеллы виднейший украинский прозаик Юрий Яновский. Рассказы и повести Вячеслава Шишкова, Валентина Катаева, Федора Панферова, Федора Гладкова, Индрикиса Леманиса, Михаила Лынькова, Петраса Цвирки пользуются на фронте и в тылу большой популярностью.

Какие же отличительные черты всех этих произведений? Они полны горячей любви к Родине, к нашим людям, к их героическим подвигам; они полны страстной ненависти к врагу, терзающему нашу отчизну, истребляющему лучших людей нашего народа, разрушающему все созданное многовековым трудом нашего народа. Когда читаешь эти рассказы, повести, очерки, — перед тобою вырастают образы простых, мужественных, цельных советских людей, людей обыкновенных и в то же время людей-героев, людей-богатырей, превосходящих своим моральным обликом, своими делами героев народного эпоса.

Особенно расцвела в дни войны советская поэзия.

Опираясь на великие традиции русской поэзии, обогащаясь опытом невиданной в истории войны, ведущую роль во всей советской поэзии играют русские поэты.

С великой гордостью за украинскую и белорусскую поэзию можно сказать, что ее поэты, временно потеряв родную землю, еще глубже ушли в нее своими поэтическими корнями. Все силы души народной, ее горе, гнев и ненависть, ее неугасимая вера в победу — все это выливается в лучших созданиях поэтов Украины и Белоруссии.

Мотив любви и преданности к матери-родине проходит через поэтическое творчество латышских, эстонских, литовских и молдавских писателей, не так давно, перед войной, вошедших в единую семью народов СССР, а теперь связанных с ней братской кровью, пролитой в боях за родину.

И так во всех республиках. Люди, певшие вчера вполголоса, развертываются сегодня во всю силу своего таланта. Фронтовая печать выносит на гребень поэтической волны все новые и новые, смелые, звучные голоса.

Необычайно выросло количество созданных стихов. Многие поэты работают исключительно плодотворно. Конечно, не все стихи одинаково хороши. Некоторые стихи, отслужив свою службу, быстро забываются. Но лучшие создания советской поэзии времен Великой Отечественной войны надолго останутся в сердце народа. Во всю силу своего таланта развернулся поэт Николай Тихонов. Его поэма «Киров с нами», написанная в осажденном Ленинграде, словно навек вырезана на меди. Поэма Александра Твардовского «Василий Теркин» — о нашем рядовом бойце — завоевала большую любовь на фронте и в тылу. Прекрасные украинские поэты Павло Тычина и Максим Рыльский создали незабываемые патриотические стихи. Полное горячего чувства, мужественное и страстное стихотворение Константина Симонова «Жди меня» заучивается молодежью наизусть. Стихи Степана Щипачева о том, как фашисты в захваченном городе разрушили памятник Ленину, а народ за ночь восстановил его, — принадлежат к лучшим стихам наших дней.

Замечательную поэму о Зое Космодемьянской создала Маргарита Алигер.

Все большее развитие в советской литературе военного времени получают сатира и юмор. Работа И. Эренбурга, С. Маршака, Д. Заславского в области политической сатиры и фельетона известна миллионам советских читателей. Коллективными силами многих фронтовых поэтов

созданы овеянные теплым народным юмором собирательные образы героев Отечественной войны, беззаветно выполняющих свой долг перед родиной, полных народной сметливости, испытывающих всевозможные приключения, преодолевающих все и всякие козни врага. Эти образы — Теркина, Танкина, Гранаткина — пользуются большой любовью и популярностью у бойцов Советской Армии.

Советские писатели всех национальностей проделали немалую работу во время войны. Но в свете исторических задач, поставленных перед советским народом партией, встает вопрос: все ли сделала армия советских литераторов? Нет, далеко не все; в ее работе можно обнаружить зияющие пробелы.

Советские рабочие, инженеры и хозяйственники проявили исключительный организаторский талант, когда в тягчайших условиях войны сумели перевести решающие отрасли промышленности, как военной, так и гражданской, в восточные районы страны. На Урале и в Сибири, в Поволжье и в Казахстане, в республиках Средней Азии выросли заводы-гиганты, обеспечивающие нашу армию необходимым вооружением.

Великие труженики родины нашей — колхозники и колхозницы, партийные и непартийные большевики деревни — проявили исключительную силу организаторского таланта, когда расширили посевную площадь и увеличили озимый клин на востоке и честно снабжают население и армию продовольствием, а нашу промышленность — сырьем.

Это была труднейшая и сложнейшая организаторская работа большого масштаба. И все же она успешно выполнена.

В результате всей этой сложной организаторской и строительной работы преобразились не только наша страна, но и сами люди в тылу.

Но вся эта гигантская работа наших советских людей, преодолевших неимоверные препятствия и трудности, почти не нашла отражения в нашей литературе. Можно назвать только единичные произведения на эти темы, но и они не дают представления ни о масштабе и размахе этой работы, ни о людях, раскрывших в ней свои недюжинные силы.

Люди, советский человек есть первый и главный объект нашей литературы. Показать, как люди, в мирное время незаметные, а порой неорганизованные и расхлябанные в прошлом, стали во время войны передовыми людьми в стране и на производстве, — это ли не насущная задача нашей литературы, всего нашего искусства? Какую огромную воспитательную роль могли бы играть такого рода художественные произведения для нового поколения рабочего класса — вчерашних домашних хозяек, жен бойцов и командиров, молодых рабочих и подростков, вчерашних учеников средних школ и ремесленных училищ!

Давно пора в нашей литературе показать во весь рост наших советских хозяйственников и инженеров, этих незаурядных людей, которыми вправе гордиться Советская страна.

Нашу колхозную деревню, ее людей, раскрывших во время войны самые прекрасные стороны своей души, преодолевающих неимоверные трудности, показать этих людей и их великий труд — благородная задача советской литературы.

Немало хороших произведений об Отечественной войне создано советскими писателями. Но разве можно сказать, что наше искусство во весь рост показало героев Москвы и Тулы, Одессы и Севастополя, Ленинграда и Сталинграда, людей, по которым равняется вся наша армия?

Советский строй породил в наших людях исключительные душевные силы. В условиях советской жизни сложились прекрасные человеческие индивидуальности, объединенные общим трудом на благо родины. Эти качества души самого простого, самого рядового советского человека невиданно раскрылись в Отечественной войне. И уже пришло время, чтобы советские писатели показали во всю силу своего таланта, как росли и растут наши люди, как они формируются, закаляются, овладевают умением воевать в современных условиях, превращаются в полководцев.

Показать лучшие кадры наших военных людей, воспитывать на их примере новых и новых славных бойцов и командиров — это насущная задача советской литературы, это ее историческая миссия.

Наш народ сражается за честь, свободу и независимость великой, многонациональной советской родины. На знамени англо-советско-американской коалиции написаны лозунги освобождения народов Европы от гитлеровской тирании, проклятие и смерть фашистским захватчикам, их государству, их армии, их «новому порядку в Европе». Наша могучая советская родина — решающая сила в этой освободительной борьбе народов. Советская литература должна подняться до высоты исторической миссии своей родины.

Пусть великая правда наших идей осенит советскую художественную литературу! Пусть пламенеет она всесжигающей ненавистью к врагу! Пусть все духовные и физические силы художников слова будут направлены к одному — воспитанию, неустанному воспитанию в каждом советском человеке страстного стремления к победе! Пусть в каждом сердце горит пламя победы!

Все, что сделали и делают советские писатели, — это еще очень мало по сравнению с бессмертными делами и подвигами наших бойцов, этих бесстрашных и безупречных Рыцарей народа, не щадящих ни крови, ни самой жизни во имя любимой матери-родины.

Будем равняться по ним! Все силы души и таланта — делу победы!

*1942*

# САМОЕ ГЛАВНОЕ

На совещании писателей при обсуждении вопросов литературы много говорили о характере современной войны. Касались разных ее сторон. Например, П. Антокольский в своей в целом очень хорошей, на мой взгляд, речи говорил, что «война — школа страдания». Конечно, в войне народ испытывает невероятные мучения и страдания, но вряд ли можно этим определить войну.

И. Эренбург говорил о том, что «война — исключительное состояние и народа, и отдельного человека. Это — исступление, накал ненависти и самозабвенной любви». Конечно, в войне бывают моменты такого напряжения, которое можно назвать исступлением. Но этим тоже нельзя охарактеризовать войну.

В войне есть очень много разных сторон. Например, для военных людей война есть, помимо всего прочего, школа войны. Для женщин и молодых людей, впервые вовлеченных в производство, война — это школа труда. Для всего народа — это невиданная школа политики. Каждый человек в кратчайший срок проходит такой университет, которого никакое учебное заведение в мирное время не заменит.

Мимо этих сторон войны, как и многих других, не имеет права пройти писатель. Но есть в современной войне нечто главное, главное и для народа, и для писателя.

Эта война — особенная война, освободительная, справедливая война против самых реакционных сил истории,

против самых жестоких и зверских из когда-либо бывших на земле захватчиков и поработителей, — недаром наш народ называет ее Великой Отечественной войной. В этой войне миллионы советских людей раскрывают самые сильные, благородные, героические стороны своего характера, встают во весь свой человеческий исполинский рост — в боевых делах, в труде, в отношении к родине, к нации, в мышлении о мире, о человечестве, в чувствах своих к врагу, к товарищам по борьбе, к семье, к любимому человеку. Мне кажется, это и есть то главное, что может и должен увидеть и показать советский художник в современной войне.

Об этом хорошо говорил на совещании Вадим Кожевников:

«Здесь, на войне, человек приобретает многие качества, которыми мы мысленно наделяем человека будущего, человека сильного, с чистым и ясным сердцем, с красивой и твердой душой. И он придет с войны после того, что он пережил, сделает все и может сделать все к тому, чтобы жизнь стала справедливой, чистой, красивой, чтобы торжествовала взаимная любовь всех народов, чтобы торжествовала радость труда, чтобы торжествовало все, что нам завещали великие гении человечества... И если среди нынешних тяжелых военных будней от писателя ускользнут черты этого нового человека, его будут презирать за слепоту, за то, что он не увидел большой, необыкновенной и изумительной правды войны. А произведения писателей, которые сумели прикоснуться к этой правде, показать своих героев в новом свете, пользуются доверием и признанием народа».

Я думаю, что Вадим Кожевников, автор ряда хороших рассказов о людях войны, рассказов, среди которых «Март — апрель» получил широкое народное признание, совершенно прав в определении главной темы советского писателя в дни войны.

Правда, в речи Кожевникова есть такой оттенок, будто советский человек со всем его новым кругом идей и чувств родился в дни войны. Этот оттенок еще сильнее звучит в речи Иосифа Уткина:

«Но с душой-то как раз у нас и было не все благополучно. Даже такие необходимые для воина-патриота понятия, как родина, верность, любовь, нация, оказались у нас зашифрованными в словарь абстракций, а кое-кем

и вовсе отрицались... Но именно этим-то и полна душа советского воина, — говорит далее Уткин. — ...Вот этими, в большей части этическими проблемами и занялось советское искусство во время Отечественной войны. Это и есть новое содержание советского искусства...»

Действительно, были и, наверно, еще есть такие беспочвенные люди, для которых понятия родины, нации кажутся «абстракциями». Но представлять себе дело так, будто история советского человека, весь мир его идей и чувств, советское искусство, порожденное этим новым строем мыслей и чувств, имеют своим началом Отечественную войну, конечно, неправильно. Советский человек со всем его новым кругом идей и чувств воспитан двадцатью пятью годами советского, социалистического строя. Без этих двадцати пяти лет невиданной за все время существования людей на земле переделки, перевоспитания людей, советский человек не мог бы быть таким, каким он показал себя в войне. Все лучшее в нашем строе и в наших людях, проявившееся в войне, есть результат нашего предыдущего развития.

Отечественная война обнажила с необычайной остротой и то дурное, что есть в нашей жизни, что является в нашем молодом строе пережитками прошлого. Но она подняла на гребень, как великую, могучую, непреоборимую силу, все самое истинно прекрасное, что было воспитано в советском человеке двадцатью пятью годами советского строя. Показать это самое прекрасное как великую непреоборимую силу во всемирной схватке с самыми мрачными, зверскими, античеловечными силами в развитии человечества — в этом, можно сказать, историческая миссия советского искусства.

*1943*

# «ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ»

За двадцать пять лет развития советского общества было создано немало хороших, можно сказать, прекрасных произведений, и я, как сознательный читатель этих произведений, как современник, испытывал немало при чтении их больших, высоких чувств. Были такие произведения, где по непосредственной реакции чувств я пережил более, чем когда прочитал «Хождение по мукам» А. Толстого.

Но я должен сказать, не преувеличивая, что после книг Горького я не читал другого произведения, которое бы вызвало во мне такое глубокое и длительное раздумье. Когда я его читал, я иногда сознательно останавливал себя, чтобы разобраться в развертывающейся перед моим взором мощной картине народной борьбы. И это вполне естественно, потому что «ходят по мукам» не только основные герои произведения, а это роман о том, как «ходит по мукам» Россия, народ. Роман начинается в то время, когда и мое поколение, рождения 1901 года, которое было тогда уже сознательным, и все поколения постарше вступили на этот великий путь «хождения по мукам», — в эпоху войн и пролетарских революций.

Этот роман для меня и людей старших поколений имеет огромное, просто автобиографическое значение. С этого началась наша новая, революционная биография, и поэтому она так близка каждому из нас. В это «хождение по мукам» разные группы, разные слои нашего народа вступали по-разному и по-разному шли.

Были люди, которые вполне сознательными вступили в эту полосу истории, они понимали историческую закономерность ее, они подготавливали ее. Именно поэтому они смогли руководить мощным движением целого народа. Вокруг них группировались лучшие представители народа, — в первую очередь, рабочего класса, — сплотившиеся в партию коммунистов-большевиков, которая возглавила народ в этом его великом «хождении по мукам» во имя счастья и справедливости.

Но были не только люди, которые сознательно пошли на эти «муки», а были огромные миллионы, которые пошли, движимые стремлением избавиться от своего угнетенного положения. Общественное сознание пробуждалось в них в самом движении. Были массы людей, которых стихийно повлекло за собой это мощное движение, хотя многие предпочли бы сидеть в потемках по своим избушкам. И было множество интеллигентных людей, не понимавших смысла того исторического смещения, в котором они — по воле или против воли — участвуют, вовлеченные в него, как песчинки.

Это была огромная, сдвинувшаяся с места Россия, вступившая в великую борьбу со страшными силами старого мира. И ее-то и показал А. Толстой в своем романе. И не случайно, что когда люди говорят о романе, то говорят с известным раздумьем. Правильно Шкловский сказал, что это вызвано и оправдано тем, что А. Толстой «двадцать лет писал и сам все время раздумывал».

И вот, с точки зрения той группы людей, к которой я принадлежал по своей социальной биографии, когда вступал в «хождение по мукам», мне хотелось бы, чтобы в этом романе, с его огромными масштабами, были «сквозные», проходящие через весь роман фигуры сознательных деятелей, работников, руководивших всем этим огромным народным движением. Я говорю это с точки зрения читателя, принадлежавшего уже тогда именно к более сознательному слою, — читателя, биография которого, когда он вступал в «хождение по мукам», уже в большой степени была связана с этой категорией людей, и поэтому мне так хотелось бы их видеть в романе. Хорошо сказал А. Гурвич, что Толстой, когда начинал роман, то «даль свободного романа он сквозь магический кристалл еще неясно различал», а когда окончил, то прекрасно понимал всю историческую закономерность событий и видел уже

результаты «хождения по мукам». В первой части — «Сестры» — Толстой еще не вполне сознавал, чего он хочет. А в дальнейших частях, по мере развития главных действующих лиц, все больше и больше вступает в роман народных героев, порой более развернутых, порой эпизодических. В них-то и заключено историческое начало, они-то и являются подлинными носителями победоносного исторического начала. И они замещают для сознательного читателя тот недостаток романа, что в нем нет «сквозных» фигур — сознательных деятелей революции, о которых я говорил.

Этот роман — глубоко русский роман. С самого его начала, — а особенно когда начинается самый тягчайший разворот событий, — чувствуется, что могучий талант автора питается его восхищением перед русским народом. При всех тех ужасах и страданиях, которые переживает народ в великой исторической битве, где кровь льется, где люди рубят друг друга, где вековые ценности гибнут, — роман глубоко пронизан авторской любовью к народу. В показе той или иной фигуры народной то и дело проскальзывает национальная гордость за народ, который в силах это все перенести и свершить. Действительно, народ может все преодолеть! Порой автор подымается до трагедии, — кажется, что вот с основными героями, с Россией, со страной свершилось уже нечто безвыходное, — но нет! Вот они, силы народные, — победа, разгром врага, — и ты видишь, как все это исторически оправдано. Эта сила народа живет и действует в романе и дает ему мощь.

Это роман русский, но значение его интернационально. Народ борется не для того, чтобы лишь национально утвердить себя. Дело в том, что наш народ первый порвал цепь угнетения, он выполняет огромную историческую освободительную миссию. Отсюда русский национальный мотив звучит в романе как мировой, и это перекликается с нашим временем.

Мы сейчас, в дни великой войны, опять вступили на путь мук. И мы идем по таким мукам, что в нас опять обостряется чувство гордости национальной, потому что за нами, за русским народом, идут другие наши свободные народы и народы, жаждущие освобождения. И это важно нам не только «для себя», не для утверждения чего-нибудь такого ограниченного, а для всего человечества.

Это чувство пронизывает и роман А. Толстого и дает роману историческую мощь, широту.

Правильно сказал М. Слонимский, что мотив любви, верности людей дает музыкальный тон вещи. Этот мотив придает ей красоту и прелесть большой человечности. И этот мотив звучит не только в отношениях Телегина и Даши и не только — Рощина и Кати. Человек в романе не тонет, не пропадает, не гибнет, в то время как вокруг кровь льется, когда просыпается и натура зверская. Алексею Красильникову нет пути, — это оттого, что он еще борется только за себя, — и до какого же страшного зверства он доходит!.. Но сколько из таких же темных превратилось в людей! Они прошли свой путь по мукам, пробившись в люди уже нового общества, рожденного в этих муках. Это показано в романе в отношении столь большого числа представителей народа, подлинно народных людей — таких, как Агриппина, Анисья. А каким ярким светом пронизаны отношения Кати с Гавриком!

Вот это человеческое, проявляющееся в романе повсеместно, когда вокруг льются потоки крови, это освещает весь роман как бы изнутри большим гуманистическим светом.

Я не вполне понял тех из выступавших, кто сетовал на то, что в романе выведен вымышленный образ поэта Бессонова, а нет, скажем, Блока или Маяковского. Но Бессонов в романе нужен не потому, что Бессонов поэт, он нужен как воплощение худших сторон известных слоев интеллигенции после поражения русской революции 1905 года, и до первой мировой войны, и до Октября. Образ Бессонова — то, от чего некоторым героям романа — интеллигентам нужно уйти, потому что это воплощение вырождения, упадка, выступающее, однако, в ложной оболочке значительного, а потому способное влиять и отравлять. Бессонов — это одна из сторон их прошлого, то, что тянет их назад, а их путь «по мукам» — это путь от разных красивых форм лжи к подлинной народной правде. Этим людям предстояло жить не по Блоку и даже не по Маяковскому, а пройти через борьбу и муки самого народа — к ленинской правде.

Это произведение А. Толстого вызвало во мне большое раздумье как у писателя. Возникло желание прочитать все произведения советской литературы, которые описывают эту же эпоху, — «Тихий Дон», «Братья». Взять все

написанное тобой, относящееся к этой же эпохе, чтобы посмотреть: как же ты видел это, как это у тебя получилось? Захотелось произвести очень большую проверку самого себя. Поэтому вопросы, насколько 1-я часть лучше или хуже 2-й, или как переходит 1-я часть во 2-ю, — все эти вопросы кажутся второстепенными. Это вопросы лабораторного плана.

А тут встает самый основной вопрос: как нам удалось показать большевиков, рабочих, крестьян, сознательных и отсталых людей, революционеров, интеллигенцию, наш народ — в революции, если взглянуть на это в исторической перспективе и в свете той гигантской освободительной войны, которую мы ведем сегодня.

Я должен сказать, что роман А. Толстого принадлежит к произведениям такого типа, читая которые хочется писать самому. Это произведение бесстрашное. Сколько литераторов ходит у нас со всякого рода жалобами, иногда справедливыми, иногда несправедливыми, на то, что трудно «преодолеть редакторов» в изображении сложных судеб людей. Но я бы сказал, что это зависит от исторического масштаба, в каком даются люди и события. Возьмите Рощина у Толстого, — каким неимоверно сложным и трудным путем приходит он к решению вопроса, а в конце концов мы видим его победителем. Проделайте мысленно такой же путь вместе с Дашей и проверьте, насколько это трудно было показать. Это дается только мощью таланта и пониманием закономерностей развития. Такого автора не остановит никакой «редактор», ибо сильна правда, а правда всегда торжествует и вдохновляет людей.

Роман «Хождение по мукам» стоит в ряду наиболее значительных произведений нашей советской литературы за двадцать пять лет.

*1943*

# К 528-Й ГОДОВЩИНЕ СОЖЖЕНИЯ ЯНА ГУСА

Братья чехи и словаки!

Пять лет прошло с тех пор, как в последний раз в условиях свободы и независимости Чехословацкого государства поднялось к небу яркое пламя костров, зажженных в честь великого просветителя славян — Яна Гуса.

Я, русский писатель, имел счастье в эту ночь с 5 на 6 июля 1938 года присутствовать на торжестве в одной из чешских деревень под Прагой. На всю жизнь останется в моем сердце память о том великом духе свободы, готовности биться до последней капли крови за свою родину, который жил в сердце каждого чеха и словака в эту ночь, все эти месяцы перед нашествием гитлеровских псов. Народ чувствовал угрозу немецкого порабощения и был готов к борьбе. И костры в честь Яна Гуса в усеянных цветами долинах рек, среди цветущих жасминов, или на горах, поросших вековыми липами, где-нибудь над Влтавой или Дунаем, горели в том году как призыв к борьбе.

Будь проклят Мюнхен! Это он разоружил Чехословакию и отдал ее в руки гитлеровских псов. Но никогда не погаснут над страной костры в память Яна Гуса, как символ бесстрашия, железной воли и светлого духа чехословацкого народа перед лицом его палачей! Никогда не померкнет пламя свободы, как бы ни издевались палачи над многострадальной Чехословакией!

Пусть знамя великого Гуса осеняет народ в его борьбе против поработителей! Пусть вечно живут в сердце народа славные имена людей, чьей борьбой и трудами живы чешский и словацкий народы как нации: имена Гуса и Амоса Коменского, Шафарика и Палацкого, Гавличка-Боровского и Сметаны, Гвездослава и Краски!

Враг, подлейший из подлых, истребляет лучших людей народа. Гибнут лучшие люди из среды рабочих, крестьян и интеллигенции. Кровь писателя Владислава Ванчуры, профессоров Богумила Бакса, Иосифа Матоушка, Иосифа Пата, Ярослава Шторкана и десятков и сотен других лучших людей народа вопиет о мщении.

Братья чехи и словаки! Убивайте проклятых оккупантов, развивайте диверсии на заводах, срывайте гитлеровскую «тотальную» мобилизацию, идите в партизанские отряды против насильников. Великий русский народ в содружестве с народами Великобритании и Соединенных Штатов Америки идут вам на помощь. Дружба русского и чехословацкого народов навеки скреплена кровью на полях сражений, где чехословацкая воинская часть под командованием доблестного Людвига Свободы бьется насмерть с врагами бок о бок с могучей Красной Армией.

Пять лет тому назад в эти дни прекрасная Прага, которую народ зовет Золотой Прагой, кипела, переполненная соколами, этим лучшим цветом славянства, и воздух дрожал от мощных приветственных криков: «Здар! Здар!»

Подлый враг в звериной злобе казнил лучших соколов, а другим связал крылья и кинул их за решетку!

Но во веки веков не сгинет, не опустит своих могучих крыльев гордый чешский сокол. Враг еще почувствует удары его стального клюва. Близок день, когда гордый чешский сокол расправит свои могучие крылья и воспарит над поверженным врагом к сияющему солнцу свободы.

Братья чехи и словаки! Мстите ненавистным оккупантам! Пусть содрогнется враг перед грядущей расплатой за совершенные им злодеяния.

Смерть немецким оккупантам! Смерть кровавым гитлеровским псам!

Да здравствует свободная и независимая Чехословакия!

Да здравствует братский боевой союз славянских народов!

*1943*

# ЯН КОЛЛАР

Более четырех лет прошло, как прекрасную землю Чехословакии, ее древние города, созданные трудом поколений чехов и словаков, топчет сапог немецко-фашистских поработителей.

В эти дни с особенной гордостью не только чехословацкий народ, а весь славянский мир вспомнит благородное имя Яна Коллара.

Я помню чудесный августовский день 1935 года на кладбище в Праге, где мы, русские литераторы, возлагали венки на могилы выдающихся людей поколения Коллара, его сподвижников — просветителей чешского народа. Теплый, пронизанный солнцем дождь кропил эти святые могилы и наши обнаженные головы. Это был период, когда демократическая Чехословакия была в зените своего расцвета. Но уже предчувствовалась нависшая над ней угроза.

Столетие отделяет нас от поколения Коллара. С вершины исторического опыта, накопленного народами, видны и те стороны их учения, которые кажутся нам наивными. Но их труд на благо народа бессмертен, и целые поколения людей благоговейно склоняют головы перед их памятью.

Чешский народ мощно заявил о себе в истории народным гуситским движением. Над мраком застарелого немецкого средневековья он поднял великолепные имена деятелей культуры. Но после поражения под Белой горой

под пятой Габсбургов родники чешской культуры как бы ушли под землю. Самый язык народа подвергался преследованию. Но «гений всегда живет в среде народа, как искра в кремне, нужно только стечение обстоятельств, чтобы он вспыхнул из мертвого камня». И он вспыхнул в первой половине прошлого века, в эпоху Коллара, известную в чешском народе под именем «чешского возрождения».

Чешские просветители начали свой труд с возрождения родного языка, без чего невозможно развитие нации и ее культуры.

Впервые в творчестве Иосифа Юнгманна, этого Нестора новой чешской литературы, зазвучали на чешском языке «Атала» Шатобриана, «Герман и Доротея» Гете, «Потерянный рай» Мильтона. Юнгманн положил тридцать лет своей жизни на создание чешского словаря. Он обнародовал знаменитый «Разговор на чешском языке» — блестящее и смелое произведение в защиту прав чешского языка, оказавшее огромное влияние на юношество и буквально определившее жизненный путь таких виднейших просветителей чешского народа, как Шафарик и Палацкий.

Яна Коллара справедливо считают основоположником чешской поэзии. Он славянин до мозга костей. Родом словак, он, может быть, самая яркая звезда в благородном созвездии чешских «будителей». Любовь его жизни — Вильгельмина Шмидтова, Мина, родом из уже онемеченной семьи полабских славян. Но именно поэтому ее род символизирует в глазах Коллара судьбу славянских народов под пятой тевтонов. Это она — «Дочь Славы». Так называется крупнейшая поэма Коллара, плод его жизни. Эта поэма началась с любовных сонетов, обращенных к Мине, сонетов в духе Петрарки, и разрослась в мощную, то страстную, то гневную, то лирическую, то философскую поэму-симфонию в духе Данте и Байрона, но совершенно самобытную, в кованых, порой тяжеловесных, но всегда полных вдохновенного пафоса чешских стихах. На слух современного чеха они звучат, должно быть, так же, как для современного русского — строфы Державина. Но Коллар не сомневается в славной будущности родного языка:

И наш язык, что ныне лживо судит
Немецкий суд и рабским вкривь зовет,
...разбудит
Дворцов их эхо — и гудеть пойдет!

Что видел перед собой Ян Коллар? Славянские народы, кроме народов России, порабощены иноземными завоевателями. Его родной народ — в немецком ярме. И именно поэтому могучие струны его лиры звучат так, будто он тронул их сегодня своими тонкими, сильными перстами:

Кто же свершил святотатство, грабеж, вопиющий на небо?
Кто в народе одном сонмы людей оскорбил?
Скройся, беги от стыда, кровожадное племя тевтонов:
Ты совершило набег, пролило чистую кровь!

Навеки пригвоздил Коллар к позорному столбу своими гневными словами этих «пришельцев, попирающих святые останки»:

Точно как хищные пчелы, в чужой перебравшися улей,
Матку и деток секут яростным жалом своим,
Так и в пределы славян чужеземные вторглись владыки.
Тяжкие цепи на них лютый сосед наложил.

Каким путем сбросить эти тяжкие цепи? Надо поднять дух народа, у которого «сила есть могучая в руках». И он взывает к легендарным героям славянства, проливавшим кровь за народ, могучим мужам и военачальникам — воинственному Круку, доблестному Милидуху, Всеславу Удалому.

И он подымает, как знамя освобождения, идею единения славян против иноземных поработителей:

Соединимся ж все мы без изъятья:
Серб, русский, чех, болгар, поляк.
Забудем все, что было, будем братья —
И дрогнет супротивный враг!

Строфы «Дочери Славы», посвященные единству славян в борьбе против иноземных поработителей, пламенем жгут сердца в наши дни, когда многие славянские народы стонут под игом гитлеризма.

В прошлом пытались иногда придать этой идее Коллара панславистское звучание. Поводом к этому могут служить те его высказывания, которые перекликаются с высказываниями русских славянофилов. Но Коллар был певцом *угнетенных* славян, — никогда нельзя забывать об этом. Он любил русский народ, как самый могучий из славянских народов, сумевший отразить всех и всяких иноземных завоевателей. От него, конечно, а не от русского царизма он ждал помощи в деле освобождения славян. У Коллара идея славянского единства пронизана глубочайшим гуманизмом, духом свободы народов:

Тот, кто свободы достоин, — и в чуждых оценит свободу,
Цепи кующий рабам — сам есть невольник и раб.

На всех высказываниях Коллара лежит печать изумительного благородства:

Девиз наш — честь. Пускай умрем, но жить
Не будем вероломством и обманом.

Коллар в гордых словах воспел мощь русского народа, раскинувшегося от града Петрова до стен Китая, от лютого Севера до палящего Юга. Он воспел военный гений Суворова. Он воспел Ломоносова, Жуковского. На гибель Пушкина он откликнулся сонетом, полным печали и гнева. И в последующих изданиях «Дочери Славы», в той ее части, которая написана по мотивам Дантова «Ада», он среди прочих врагов славянства поместил в аду Дантеса.

И Коллар был любим в России. О нем с любовью писал великий поэт Украины Тарас Шевченко. В поэзии русского славянофила Алексея Хомякова можно найти следы влияния Коллара. Его статья «О литературной взаимности славянских народов» дважды переведена на русский язык (во второй раз его другом Срезневским).

Но особенно дорог Ян Коллар русскому народу тем, что он с необычайной поэтической силой воспел патриотизм русского народа в дни Отечественной войны 1812 года. Пожар Москвы запечатлен в поэтических образах необыкновенной силы. «Скажи, зачем ты светоч сей зажгла?» — вопрошает поэт. И Москва отвечает ему:

Чтобы ясней вселенная прочла
Историю мою при этом свете
И знала б, чем для Руси я была
И каковы мои родные дети!

Коллара нет в наши дни. Он содрогнулся бы, когда б увидел, что творят в его родной стране и в других славянских странах кровавые гитлеровские псы. Но он был бы счастлив тем, что славянские народы все теснее объединяются в борьбе против ненавистных угнетателей. И тем, что в Москве, которую он воспел, в Москве — столице новой, освобожденной России братства народов — на весь мир горит светоч освобождения всех славянских и иных народов от ярма немецких поработителей.

Склоним же благоговейно наши знамена перед певцом свободы славянских народов — Яном Колларом.

*1943*

# О СОВЕТСКОМ ПАТРИОТИЗМЕ И НАЦИОНАЛЬНОЙ ГОРДОСТИ НАРОДОВ СССР

Отечественная война против немецко-фашистских захватчиков вызвала в народах СССР могучий подъем патриотизма. Проявления этого патриотизма, равного которому не знает история государств и народов, мы можем наблюдать не только на фронте, среди миллионов бойцов и офицеров Красной Армии, партизан и партизанок, но и в глубоком советском тылу, в городе и в деревне, среди рабочих и колхозников, инженеров и учителей, ученых и деятелей искусств, детей и стариков.

Какие причины обусловили этот невиданный в истории подъем патриотизма в нашем народе?

Первая, важнейшая причина заключается в советском характере нашего патриотизма, в том, что наш народ защищает свою советскую родину, свое социалистическое отечество.

«Никогда не победят того народа, — говорил великий Ленин, — в котором рабочие и крестьяне в большинстве своем узнали, почувствовали и увидели, что они отстаивают свою, Советскую власть — власть трудящихся, что отстаивают то дело, победа которого им и их детям обеспечит возможность пользоваться всеми благами культуры, всеми созданиями человеческого труда» [1].

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 29, стр. 292.

За годы социалистического строительства базис советского патриотизма укреплялся все больше. Благодаря построению социализма в нашей стране нет эксплуатации человека человеком, установилось морально-политическое единство советского общества. В нашей стране навсегда положен конец национальной розни, советское государство построено на основе дружбы и братства народов. Мы создали колхозный строй, внесли технику, культуру, социализм в деревню, ввели всеобщее образование в стране, наши стахановцы овладевают передовой техникой, мужчина и женщина у нас равноправны. На этой основе сложился человек нового душевного склада. В этом — первая и важнейшая причина невиданного подъема советского патриотизма.

Вторая причина состоит в том, что война за наше социалистическое отечество слилась с борьбой наших народов за национальную независимость, государственную самостоятельность и свободу, против гитлеровских поработителей. Ибо главная сила удара фашистских захватчиков направлена против нашего государства, против народов СССР, с целью ликвидировать их государственную независимость, с целью истребить и поработить советские народы.

Третья причина состоит в том, что в этой войне мы, кроме того, осуществляем великую освободительную миссию по отношению ко всем народам, порабощенным германским фашизмом. У Красной Армии и у всего советского народа есть великие и возвышенные цели войны, вдохновляющие на подвиги.

Важнейшим источником силы и могущества советского патриотизма является то, что во главе советского народа стоит великая Коммунистическая партия. Большевистская партия проделала огромную, гигантскую работу по воспитанию патриотизма в массах. Наша партия, с первых лет своей политической деятельности, десятилетиями подготовляла трудящихся к великой задаче освобождения нашей страны от угнетателей народа, мешавших расцвету нашей родины. В период Октябрьской революции и гражданской войны, под руководством партии, трудящиеся нашей страны свергли власть империалистов и эксплуататоров и с оружием в руках отстояли советскую родину от нашествия интервентов и белогвардейских полчищ. В годы мирного строительства партия

ни на минуту не ослабляла внимания к вопросам обороны советской родины, воспитывала советских людей в духе бесстрашия и беззаветной преданности советской родине. В годы Отечественной войны — наша партия сплотила советских людей в единстве патриотических чувств, вдохнула в советский народ веру в свои силы, веру в победу. Коммунистическая партия — могущественный вдохновитель и организатор всенародной борьбы против фашистских захватчиков.

Таковы причины, обусловившие невиданный подъем патриотизма в нашей стране.

Германский фашизм стремится поработить все народы мира, но нигде он не проводит это с такой звериной жестокостью, так гнусно и беспощадно, как в отношении народов СССР. Известно, что наши люди, насильно вывезенные на каторжный труд в Германию, носят на рукаве повязку с буквой «О», что означает «остарбейтер», то есть рабочий из «восточного пространства». Программа Гитлера и его цепных собак — истребить половину населения на так называемом «восточном пространстве», то есть на необъятных просторах нашей многонациональной родины, а остальных превратить в «остарбейтеров» — в рабов, лишенных нации, лишенных родины.

Именно с этой целью германский фашизм истребляет сотни тысяч советских людей, разрушает города, памятники старины, совершает организованное ограбление культурных и исторических ценностей народов СССР, глумится над священной памятью Льва Толстого, Чайковского, Пушкина, Тургенева, Шевченко, физически истребляет национальную интеллигенцию. Эти подлые дела германского фашизма обостряют национальные чувства в наших народах. Великолепный отпор, который народы СССР оказывают врагу, усиливает в народах СССР чувство национальной гордости, гордости всем лучшим, что создано нашими народами в прошлом и настоящем, что составляет величие и славу наших народов и всего советского государства и двигает вперед развитие человечества.

Германский фашизм стремится в первую очередь уничтожить великую русскую нацию, разрушить ее культуру. Не только потому, что русский народ наиболее сильный, а главным образом потому, что он выступает как сила, сплачивающая вокруг себя народы СССР, и как передовая освободительная сила по отношению ко всем народам,

угнетаемым немецкими поработителями. Этой передовой ролью в освободительном движении русский народ вправе гордиться.

Вспомним, что писал товарищ Ленин о национальной гордости великороссов:

«Чуждо ли нам, великорусским сознательным пролетариям чувство национальной гордости? Конечно, нет! Мы любим свой язык и свою родину, мы больше всего работаем над тем, чтобы *ее* трудящиеся масы (т. е. 9/10 *ее* населения) поднять до сознательной жизни демократов и социалистов. Нам больнее всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гневу и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты. Мы гордимся тем, что эти насилия вызывали отпор из нашей среды, из среды великоруссов, что *эта* среда выдвинула Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов, что великорусский рабочий класс создал в 1905 году могучую революционную партию масс, что великорусский мужик начал в то же время становиться демократом...» [1]

Ленин писал это в 1914 году. А в 1917 году русский рабочий класс совершил Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

В Октябрьской революции русский народ не только освободил себя, но и освободил от двойного гнета украинцев, белорусов, армян, казахов, татар, грузин, азербайджанцев, узбеков, евреев и другие народы бывшей царской России. Затем, во главе с русским народом, народы СССР осуществили три социалистических пятилетки и построили могучее, многонациональное советское государство.

Объяснение тому, что именно русскому народу выпала эта передовая роль в нашем государстве, можно найти в некоторых особенностях исторического развития русского народа. Сила русского народа сказалась уже в том, что в условиях жесточайшего татаро-монгольского ига он сумел преодолеть феодальную раздробленность. Русский народ сбросил татаро-монгольское иго и создал свое государство раньше, чем это сумели сделать многие народы Западной Европы. На протяжении своей истории русский народ побил всех иноземных завоевателей. Народы, населяющие западную, южную и восточную окраины нашей

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 21, стр. 85.

страны, смогли избавиться от полного разорения их иноземными захватчиками только под эгидой России. Примером тому могут служить история Украины, история грузинского и других народов бывшей царской России.

Исторически выбор, сделанный народами бывшей царской России, совершенно оправдал себя.

Русский народ сыграл решающую роль в освобождении народов нашей страны от помещичье-капиталистического гнета и в создании самого передового общественного строя — советского строя. Благодаря могущественной помощи русского народа все народы нашей многонациональной страны преодолели вековую отсталость, унаследованную от царской России.

Россия была более развитым государством, чем ряд западноевропейских государств. Но царская Россия была государством отсталым и в технико-экономическом отношении, и по своему политическому строю по сравнению, — скажем, с Англией, Францией или Соединенными Штатами Америки.

Ни один из старых классов — ни феодальная аристократия, ни буржуазия — не мог разрешить задачу ликвидации отсталости нашей страны. Эту историческую задачу решили свободные советские народы с помощью великого русского народа, создавшие могучее и свободное, основанное на передовой промышленной технике и развитом сельском хозяйстве социалистическое государство, самое передовое по своему государственно-политическому устройству и в области культуры и просвещения.

Сила русского народа сказалась в том, что еще в условиях старого, царского строя он создал мощную национальную культуру, оказавшую прогрессивное влияние на развитие всех народов России и неизмеримо обогатившую и двинувшую вперед культуру всего человечества. В мировой науке, в искусстве XIX и XX столетий доля русской науки и русского искусства поистине колоссальна. Такие гиганты научной мысли, как Лобачевский, Менделеев, Пирогов, Сеченов, Мечников, Павлов, принадлежат к лучшим умам человечества. В области социальных наук Россия дала такие прекрасные имена, как Чернышевский и Плеханов, а гениальные труды Ленина сделали Россию светочем революционно-научной мысли. По силе своего воздействия на умы людей, на развитие литературы своей страны и других стран мира за последние полтора столе-

ния не так много можно назвать писателей, которые могли бы сравниться с Пушкиным, Гоголем, Львом Толстым, Достоевским, Чеховым, Горьким. Общепризнано мировое значение русской музыки в лице ее корифеев — Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, а из более поздних — Рахманинова и Скрябина.

Русский театр в лице таких его представителей, как Щепкин и Мочалов, Ермолова и Комиссаржевская, как Станиславский и Немирович-Данченко, в течение целого столетия заслуженно пользуется мировой славой.

В этом мировом значении великой русской культуры источник национальной гордости русского народа.

Надо сказать, что великую историческую миссию русского народа предвидели и предчувствовали классики русской литературы. В их патриотизме не было ничего косного, националистического, национально-ограниченного; они любили Россию.

«В России каждый писатель был воистину и резко индивидуален, но всех объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа, об ее роли на земле» [1]. Эти прекрасные слова принадлежат Горькому, который сам всю мощь и страсть своего таланта положил на благо родной земли.

«Я люблю Россию до боли сердечной...» —писал гениальный русский сатирик Салтыков-Щедрин. Он говорил: сошлите меня в Швейцарию, Индию или Бразилию, я и там среди роскошной природы буду искать краски моей родины.

Мы научились лучше понимать и чувствовать родную природу благодаря русской литературе:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

*(Лермонтов, «Родина»)*

Русские писатели подняли на небывалую высоту русский язык, раскрыли его богатства. Еще Ломоносов писал: «Карл Пятый, Римский император, говаривал, что Ишпан-

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 24, Гослитиздат, стр. 66.

ским языком с богом, Французским с друзьями, Немецким с неприятелями, Италиянским с женским полом говорить прилично. Но если бы он Российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно. Ибо нашел бы в нем великолепие Ишпанского, живость Французского, крепость Немецкого, нежность Италиянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость Греческого и Латинского языка».

И никто, как русские писатели, не чувствовал с такой силой красоту, правду, чистоту, искренность души народной, как она выражается в русской песне, под которую, по словам Гоголя, «рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси», «как грибы вырастают города» и «нелеется, женится и хоронится русский человек». Русские поэты воспели славное, героическое прошлое своей родины, ее древнюю столицу — Москву с белокаменным Кремлем, Петербург, вознесшийся пышно, горделиво «из топи блат».

И этот патриотизм передовых русских людей всегда был неотделим от судьбы самого народа, от уважения к национальной чести и достоинству других народов, от стремления, чтобы Россия и русская культура играли передовую роль в развитии всего человечества. «Россия в лице образованных людей своего общества носит в душе своей непобедимое предчувствие великости своего назначения, великости своего будущего», — писал один из наиболее светлых умов России — Виссарион Белинский. Вспомните Некрасова:

Да не робей за отчизну любезную...
Вынес достаточно русский народ...

. . . . . . . . . . .

Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.
Жаль только — жить в эту пору прекрасную
Уж не придется — ни мне, ни тебе.

Это чувство любви к родине, неотрывное от любви к народу, от идеалов просвещения и свободы, от судеб всего человечества, всегда было характерно для передовых русских людей.

Русский народ и сейчас относится с глубоким уважением ко всему прогрессивному, передовому в области

материальной и духовной культуры, созданному передовой мыслью Западной Европы и Америки. Достижения науки и техники он применяет и будет применять у себя в той мере и постольку, поскольку это может быть полезно для нашего государства и нашего народа. Но русский народ создал и свои великие ценности, он сам обогащал и обогащает культурную сокровищницу человечества, ему глубоко чуждо некритическое и раболепное преклонение перед «заграничным» только потому, что оно «заграничное».

Есть в «Записках охотника» Тургенева замечательный рассказ «Хорь и Калиныч». В этом рассказе Тургенев в беседе с крестьянами Хорем и Калинычем делится впечатлениями о загранице. Слушая Тургенева, крестьянин Хорь все воспринимал разумно, критически. «Это у нас не шло бы», — говорил он про одно. «А вот это хорошо, это порядок», — говорил он про другое.

В лице лучших своих сынов русский народ проявил себя в истории как народ-деятель, как народ-преобразователь.

Светлый гений Ленина поистине вобрал в себя самые лучшие, самые сильные, самые передовые и благородные черты русских преобразователей и революционеров, обогатив их опыт самым передовым, что дало за свою историю международное рабочее движение, самым лучшим, что дало человечество за весь период своего культурного развития. Именно поэтому Ленин стал основателем советского государства, отцом всех народов СССР и свет его учения распространился на весь мир. Именно поэтому стиль ленинизма стал стилем работников всех народов СССР, превратился в движущий фактор и характерный признак нашей социалистической культуры.

Великие традиции русской культуры, обогащенные опытом всей нашей советской жизни, находят свое продолжение в деятельности современных советских ученых, работников искусств и литературы.

Масштаб Отечественной войны столь величествен, она раскрыла перед нами такое могущество характеров, героических и чудесных, что мы скорее склонны видеть несовершенства нашего искусства и справедливо критикуем его, стремясь поднять его на уровень исторической освободительной миссии нашего народа. Но советское искусство создало за двадцать пять лет развития такие ценности, которые по своему идейно-художественному зна-

чению являются новым словом в художественном развитии человечества.

Недавно вышел в свет сборник стихов, в котором отобраны некоторые — далеко не все — из лучших произведений, созданных русскими поэтами за двадцать пять лет советской жизни. Он открывается такими поэтами, как Владимир Маяковский, Александр Блок, Валерий Брюсов. Поколение за поколением — Демьян Бедный, Сергей Есенин, Николай Асеев, Николай Тихонов, Самуил Маршак, Эдуард Багрицкий, Михаил Светлов, Вера Инбер, Иосиф Уткин, Владимир Луговской, Василий Лебедев-Кумач, Павел Антокольский, Александр Прокофьев, Михаил Исаковский, Александр Твардовский, Константин Симонов, Сергей Михалков, Алексей Сурков, Степан Щипачев, Маргарита Алигер и многие другие славные русские поэты советской поры проходят перед духовным взором читателя. И становится видным, что по своему идейному содержанию, по богатству и многообразию художественных форм это незаурядное и новое явление в мировой поэзии. Вряд ли можно назвать другую страну, которая за двадцать пять лет могла бы представить миру поэтический сборник такой же конденсированной идейно-художественной силы.

Это время
трудновато для пера, —

писал в своем знаменитом стихотворении на смерть Есенина Владимир Маяковский, —

Но скажите,
вы,
калеки и калекши,
где,
когда,
какой великий выбирал
путь,
чтобы протоптанней
и легше?

Силы нашего искусства в том, что это — искусство первой в мире страны социализма.

Русское советское искусство дало народам СССР и всему человечеству такие произведения, как «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и другие мирового значения кинокартины, как поэзия Маяковского, как романы «Тихий Дон», «Поднятая

целина», «Петр I», «Хождение по мукам», «Как закалялась сталь», симфонии Шостаковича, лучшие спектакли наших театров — Большого, Малого, Художественного, — равных которым нет и пока что не может быть ни в одной стране на земном шаре.

Мы — единственная страна в мире, где под грохот пушек не только не смолкли музы — они активно выступили против врага в строю воинов. Истинные художники, которые в годину тяжелых испытаний думают и чувствуют вместе с народом, не могли не раскрыть во всем, что они делают, лучших сторон своей души. Так осенила их в огне войны вдохновенная, суровая и прекрасная Муза народа.

Так в осажденном Ленинграде была создана Дмитрием Шостаковичем Седьмая симфония. Так в дни войны появились на свет лучшие произведения советской музыки — произведения Мясковского, Прокофьева, Шапорина, Шебалина, песни Александрова, Захарова, Соловьева-Седого, замечательные портреты героев Отечественной войны — творения советских скульпторов Веры Мухиной, Сарры Лебедевой — и многие прекрасные явления советской литературы, живописи, театра, кино, широко известные в стране и за рубежом.

Германский фашизм угрожает не только русскому народу, а всем народам СССР. В Отечественной войне в братском содружестве борются с врагом русские, украинцы, белорусы, грузины, узбеки, латыши, литовцы, эстонцы, молдаване, карело-финны, казахи и другие народы СССР. На каких бы рубежах они ни бились с врагом, они вместе с русским народом защищают свою национальную свободу и независимость нашей советской родины.

Все народы СССР во главе со старшим братом своим — великим русским народом — борются за полное освобождение Украины. Великою радостью и гордостью наполняется сердце каждого украинца и каждого советского человека, к какой бы национальности он ни принадлежал, при мысли о том, что ныне доблестные полки Красной Армии, сломав сопротивление врага, утвердили свои победные знамена на священных высотах Киева.

Свою свободу и независимость великий украинский народ выковал и отстоял в многовековой борьбе с иноземными угнетателями и поработителями. Его столица Киев недаром слывет праматерью городов русских, украин-

ских и белорусских. Украина выдвинула славное в столетиях имя Богдана Хмельницкого — мудрого национального вождя, навеки укрепившего дружбу украинского народа с народом русским.

Этот мудрый выбор Богдана Хмельницкого исторически оправдал себя, ибо при всех невыносимых тяжестях жизни народа в условиях царского гнета он привел к великой дружбе и связи передовых культурных деятелей украинского народа с передовой, революционно-демократической Россией. И в Великой Октябрьской социалистической революции, при поддержке русского народа — украинский народ навсегда освободился от гнета царизма, от отечественных эксплуататоров и создал свободное, советское государство в содружестве с другими народами СССР. Теперь каждый честный человек видит, что без содружества с другими народами СССР — и, прежде всего, с великим русским народом — Украина не могла бы быть освобождена от немецких захватчиков и навеки была бы порабощена ими.

Украинский народ вправе гордиться тем, что он в своем историческом развитии не только отстоял свою национальную самобытность, но в дружбе с русским народом создал великую Советскую Украину, в которой в 1939 году воссоединились ее вековые земли, ранее разодранные иноземными завоевателями.

Советская Украина по своей территории, по мощи своего народа, по своему индустриальному развитию и сельскохозяйственному значению, по размаху своей национальной советской культуры одна из самых крупных и передовых стран Европы. Ее классическое наследство:

...как гром, звучащие в века
Шевченка строки огневые,
И молот мудрого Франка,
И струны Лысенка живые,
И лавр бессмертного венка
Над Заньковецкой над Марией,—

это наследство (в котором следовало бы еще упомянуть Лесю Украинку и Михаила Коцюбинского), проникнутое духом народности и свободолюбия, является источником не только величайшей гордости украинского народа, но и входит в культурную сокровищницу народов СССР и всего мира. Оплодотворенное исторической связью с вели-

кой русской культурой, оно, это наследство, служит фундаментом небывалого расцвета культуры, искусства и литературы Советской Украины.

В развитии человеческой культуры и цивилизации Советская Украина играет ныне передовую роль, гораздо более передовую, чем многие страны Западной Европы.

Эту культурную, цивилизаторскую роль Советской Украины можно проиллюстрировать на небольшом примере из жизни ее западных областей, воссоединившихся в 1939 году со своей родной матерью. До воссоединения, в условиях панской Польши, во всех областях Западной Украины насчитывалось только 139 начальных школ. В воссоединенной Советской Украине по тем же западным областям их стало 6 тысяч. Целые районы—Краснянский, Лопатинский и другие — под властью польских помещиков не имели ни одного медицинского учреждения. В таком крупном городе, как Львов, было только 14 больниц и ни одной общедоступной амбулатории, не говоря уже о родильных домах и детских яслях. В 1940 году, в условиях воссоединенной Советской Украины, во Львове было уже 43 больницы, 30 поликлиник, 67 амбулаторий, 5 родильных домов. По всем западным областям за один год было открыто 106 больниц, 20 родильных домов, 330 поликлиник и амбулаторий, 108 детских яслей. Спрашивается: кто же выступил здесь как более передовое, культурное европейское государство — Советская Украина или довоенная панская Польша?

Роль украинского искусства и литературы в развитии всей советской культуры огромна. Советская Украина выдвинула таких прекрасных мастеров художественного слова, как Павло Тычина, Максим Рыльский, Александр Корнейчук, Микола Бажан, Юрий Яновский, Леонид Первомайский. Талантливая работа выдающегося украинского кинорежиссера Александра Довженко обогатила развитие советского кино, дала много свежего и нового передовой кинематографии мира. Всему советскому народу известны имена прекрасных артистов украинской сцены—Гната Юры, Крушельницкого, Бучмы, Шумского, Ужвий. Лучшие певцы Украины — Паторжинский, Литвиненко-Вольгемут, Зоя Гайдай, — творчество которых опирается на богатое украинское песенное наследство, на великолепное творчество Лысенко и современных талант-

ливых украинских советских композиторов, развивает и двигает вперед вокальную культуру всего советского народа.

В этой передовой, прогрессивной роли Советской Украины и ее культуры — источник национальной гордости украинского народа.

В историческом прошлом всех народов СССР есть немало страниц героической борьбы за свою независимость и честь. А в условиях советской власти, благодаря союзу с великим русским народом, эти народы стали играть мировую прогрессивную роль. Благодаря советской власти вышли из-под спуда и стали достоянием огромных народных масс СССР и достоянием мировой культуры такие гении человечества, как Низами и Навои, Руставели и Вагиф, такие благородные имена, как Илья Чавчавадзе и Ованес Туманян, Райнис и Акакий Церетели, Абай и Токтогул и другие классики народов СССР.

Весь огромный и прекрасный эпос народов СССР — «Манас», «Давид Сасунский», «Лачплесис», «Калевала», «Калевипоэг» — этот источник народной поэзии, народного характера и самого языка народов стал достоянием миллионов людей, говорящих на самых различных языках.

Имена крупнейших деятелей искусства и литературы народов СССР — Акакия Хоравы и Георгия Леонидзе, Андрея Упита и Эльфриды Пакуль, Янки Купалы и Ларисы Александровской, Аветика Исаакяна и художника Сарьяна, Самеда Вургуна и Бюль-Бюль, Иоганнеса Барбаруса и Людаса Гиры, Халимы Насыровой и Хамида Алимджана, Джамбула и Куляш Байсеитовой и многих других славных деятелей искусств народов СССР — известны миллионам советских людей, говорящих более чем на пятидесяти языках.

Народы СССР создали и развивают свою промышленность, передовое сельское хозяйство, национальную культуру и искусство и двигают вперед развитие человеческой культуры и цивилизации ничуть не меньше, чем народы Западной Европы. Значение и сила каждой из национальных культур народов СССР неизмеримо вырастают от их взаимной связи и единства в братском советском содружестве; они — ветви единой социалистической культуры СССР. Нет ни одного советского народа, который, защищая СССР, не выдвинул бы из своей среды замечательных героев войны и труда, делами своими превосходящих

героев всей прошлой истории, даже героев народных сказаний и легенд, и эти советские люди представляют собой лицо нашего советского народа, лицо СССР. В этом — величайший источник советского патриотизма и национальной гордости всех народов СССР.

Нашей святой обязанностью являются воспитание и развитие в русском народе и во всех народах СССР чувства национальной гордости. Это нужно для того, чтобы русский народ и все народы СССР до конца осознали свое превосходство свободных народов над фашистскими поработителями — превосходство морально-политическое, военное, организационное, культурное — и разгромили их оккупационную армию и их гитлеровское разбойничье государство, что можно и должно сделать, как это доказала и доказывает на деле Красная Армия.

Наша страна борется с врагом в ряду англо-советско-американской коалиции, и это, конечно, служит делу взаимного обмена культурными ценностями этих стран. Мы никогда не отказывались и не отказываемся брать и использовать у себя все лучшее в области культуры капиталистических стран. Можно сказать, что в течение всего нашего советского развития мы это делали гораздо более широко и безбоязненно, чем какая-либо страна в мире делала это у себя в отношении нашей советской культуры. Совместная борьба против немецко-фашистских захватчиков пробудила огромный интерес к советской культуре за рубежом, среди широких масс народа и интеллигенции. И можно не сомневаться, что все более широкое знакомство с нашей культурой будет иметь огромное прогрессивное значение для культурного развития этих стран.

Надо помнить, однако, что не все люди в странах, нам дружественных, относятся к нам одинаково. Можно привести немало примеров серьезного понимания и даже восторженного признания достижений нашей советской культуры со стороны передовых ученых, писателей, общественных деятелей Англии и Америки.

Известно, что многие наши советские кинофильмы с огромным успехом идут за границей и встречают восторженный прием. Произведения советских композиторов неоднократно исполнялись и исполняются под руководством крупнейших дирижеров и с участием лучших исполнителей и в Англии и в Америке и очень высоко оценены

прессой всех направлений. Советский театр, в той мере, в какой культурные деятели союзных стран могут знакомиться с ним, пользуется высоким признанием. Русский балет по-прежнему остается непревзойденным во всем мире — это признают и друзья и враги. Многие произведения советских писателей переводятся на все языки мира — произведения Маяковского, Алексея Толстого, Шолохова, Эренбурга, Ильфа и Петрова, Валентина Катаева, Леонова, Корнейчука, Константина Симонова, Николая Островского, Ванды Василевской, Юрия Тынянова и многих других.

И в Англии и в Америке есть немало людей, по достоинству оценивающих мировое значение борьбы СССР и высокое моральное содержание его культуры. Приведу высказывание известного кинорежиссера и актера Чарли Чаплина — отрывок из речи, произнесенной им 16 октября 1942 года в Карнеджи-холл в Нью-Йорке:

«Леди и джентльмены, и, я полагаю, на галерее есть и такие люди, которым я должен сказать «товарищи». А если я так говорю, я действительно считаю их товарищами. Когда люди сражаются так, как сражается русский народ, умирая за нашу демократию, большая радость и честь говорить о них как о наших товарищах...

Я не стратег. Я пришел сюда, прежде всего, как обыкновенный человек — один из публики, а затем как художник. Я пришел сюда, движимый инстинктом. Когда я вижу, как эти люди сражаются и умирают, защищая наш строй жизни, я говорю: я хочу второй фронт. Это не моя идея — Сталин знает, о чем он говорит. Он не стал бы требовать второго фронта, если бы не считал его возможным, потому что неудача этого второго фронта была бы так же гибельна для него, как и для нас. Вот почему я говорю: откроем второй фронт, потому что мы обещали его открыть; мы обещали это поскорей, поэтому откроем его теперь же...

Коммунизм был когда-то страшным пугалом. Мы боялись его. Кто же такие эти коммунисты? Думаю, что теперь мы начинаем понимать, кто они и что собой представляют. Они просто такие же люди, как и мы. Они любят красоту. Они любят жизнь. Это матери, которые гордятся образованием своих сыновей. Это матери, которые провожают своих сыновей на войну и прощаются с ними, быть может, в последний раз.

Говорят, что они безбожники. Все, кто может сражаться и умирать, как сражаются русские люди, должны приблизиться к богу в своих сердцах. У них должно быть ощущение вечности в душе, и когда наступит Судный день, господь бог в своем милосердии поймет. Он не бюрократ... Я хочу отдать дань трем миллионам русских, отдавшим свою жизнь, защищая бастион демократии, в то время как мы, их союзники, еще готовимся. Я хочу поблагодарить те миллионы, которые сейчас сражаются и умирают, пока мы, их союзники, еще готовимся. Я хочу поблагодарить защитников Сталинграда, этого стального барьера человеческой смелости, этих людей, которые сражаются и умирают в то время, как мы готовимся».

Но можно встретить и такие высказывания, в которых трудно даже определить, чего больше — враждебности к нашей стране или провинциального невежества.

Примером такого невежества в научной сфере может служить рецензия некоего Джона Беккера, помещенная 22 января 1943 года в журнале «Спектейтор» на вышедшую в Англии книгу «Наука в Советской России».

«Книга, — пишет г-н Джон Беккер, — полезна главным образом как короткое сообщение о том, что делается в СССР по применению научных знаний к материальным человеческим нуждам. Название «Применение науки в Советской России» было бы более подходящим, — продолжает он, — ибо... было бы бесполезно искать в СССР спокойного стремления достигнуть совершенства и глубокой, проницательной эрудиции в науке».

Далее он цитирует некоего м-ра Кроусера, который в полном согласии с Джоном Беккером утверждает, что советские ученые «несколько незрелы и недостаточно взрослы, чтобы иметь высокоразвитую научную интуицию и критическое суждение».

Так пишет г-н Джон Беккер, откровенно свидетельствуя о своем провинциальном невежестве. Во-первых, потому, что ему связь науки с практикой кажется не обогащением, а «принижением» науки. Во-вторых, потому, что он не знает (или прикидывается, что не знает) о существовании в СССР великой школы Павлова, за которой следует все передовое в области физиологической науки во всем мире, или о существовании таких советских ученых, как Капица, которому совсем недавно Британ-

ская академия преподнесла медаль Ньютона, или об открытиях и достижениях в области медицины, сельскохозяйственных наук и вообще о всех замечательных достижениях и открытиях советских ученых в области науки и техники — физики, химии, физиологии, математики, геологии, металлургии, военной техники, моторостроения, медицины и других отраслей знания, выдвинувших целую плеяду замечательных молодых ученых и изобретателей.

И уже совсем анекдотично выглядят высказывания о советской культуре иных французских литераторов, пригревшихся под крылом правительства Виши, то есть пресмыкающихся перед поработителями своей родины — немецкими урядниками и вахмистрами.

«Журналь», издающийся в Париже, печатает в номере от 21 января 1943 года беседу своего сотрудника с писателем Жаном Жироду в одном из ресторанов Виши. Речь зашла о том, что читатель во всех странах мира любит романы.

В этой беседе Жироду договорился до абсурда — что будто в России, в каждой области страны, распространяются книги только какого-нибудь одного и того же писателя: в одной области читают только Джозефа Конрада, а в другой — якобы только самого господина Жироду.

Господин Жироду сидел в ресторане, когда гитлеровцы порабощали его родину. Он продолжает сидеть в ресторане, когда родина его порабощена, французский народ ограблен, многие сыны и дочери народа угнаны в фашистское рабство и каждый день и час льется кровь французских патриотов и когда окончательно выяснилось, что книги г-на Жироду в силу их бессодержательности и пустоты, соединенной с провинциальной претенциозностью формы, не нужны французскому народу и даже навредили народу, так как в свое время отвлекали его от необходимости морально и технически вооружиться для борьбы с немецкими захватчиками.

И вот этот претенциозный провинциальный невежда, сидя в ресторане, считает возможным рассказывать анекдоты о великом Советском Союзе, о стране, которая не только отразила захватчиков, но своей борьбой против них все больше приближает час освобождения самой Франции.

Нетрудно видеть, в какой далекий провинциальный угол задвинула история некоторых господ, воображавших и до сих пор воображающих себя «творцами человеческой культуры». И разве можно сравнивать с этой «ресторанной культурой» великую культуру народов СССР, переведших, в частности, на родной язык все лучшее, что было создано человечеством за время его исторического развития, распространивших это лучшее среди народа в таком тираже, который во многих случаях превосходит тираж книг на их родине!

Вот что говорят по этому поводу честные люди, — например, в Англии.

«Таймс литерэри саплемент» от 24 января 1942 года пишет:

«В годы с 1917 по 1925 пятьдесят английских авторов было переведено на русский язык; среди них Киплинг, Голсуорси, Дж. Лоуренс, Честертон, Шекспир, Байрон, Колридж и Стерн с удовольствием читаются в России и все время переиздаются. За четыре года — с 1928 по 1932 — произведения не менее чем семидесяти английских писателей были переведены на русский язык. Эта цифра в три раза больше среднего годового количества переводов в предыдущий период. Были переведены произведения Джойса, Шоу, Уолпола, Гарди, Могэма, Вудхауза, а также книги мастеров пера прошлого — Бена Джонсона, Маколея, Свифта, Стивенсона и Суинберна».

Вот как на самом деле обстоят дела в СССР.

Наш народ создал и создает великие ценности в области духовной и материальной культуры, которые являются новым словом и гигантского значения шагом вперед в развитии всего человечества. И мы должны высоко нести знамя нашей советской культуры, культуры русского, украинского, грузинского, казахского, азербайджанского и других народов СССР, развивающейся в национальных формах и двигающей вперед развитие всего человечества.

Такое понимание советского патриотизма и национальной гордости не только не несет опасности шовинизма и националистических извращений среди народов СССР, но является лучшей гарантией против шовинизма и национализма, ибо корни шовинизма и национализма давно подрублены в нашей стране. В освободительной

войне против германского фашизма национальные интересы народов СССР совпадают с общечеловеческими задачами и интересами.

Конечно, в нашей стране существует еще незначительное охвостье людей, враждебных нашему строю. Кроме того, враг засылает к нам своих агентов, которые могут пытаться путем разжигания националистических предрассудков и пережитков среди отсталых людей — вносить национальную рознь в братское содружество народов СССР или подрывать в наших народах чувство национальной чести и гордости раболепным преклонением перед всем, что носит заграничную марку, или ханжескими проповедями беспочвенного «космополитизма», исходящего из того, что все, дескать, «люди на свете», а нация, родина — это, мол, «отжившее понятие».

Опыт войны наглядно показал, что в нашей стране нет почвы для того, чтобы эти вражеские попытки могли увенчаться сколько-нибудь серьезным успехом. Но эти попытки, рассчитанные на людей отсталых, могут причинять нам известный вред. Надо уметь вовремя разоблачать эти попытки и давать им жестокий отпор.

У нас в прошлом были такие люди, которые думали, что перенесение на нашу почву из стран Западной Европы всевозможных упадочных, безыдейных, формалистических школок в области искусства является чем-то «левым». В результате таких влияний мы получили, например, в области архитектуры некоторое количество серых, некрасивых зданий-коробок, в которых при всей их «левизне», а вернее благодаря ей, совершенно невозможно жить. Чуждые влияния в свое время сказывались и в живописи, и в литературе, и в театре, и в музыке, и в кино.

Отечественная война окончательно разоблачила и отбросила эти некритически перенесенные с Запада, застарелые и изрядно вылинявшие пережитки декаданса в искусстве, всевозможные лжетеории — «искусства для искусства», «формализма» — на основе которых за всю историю человечества, как известно, не было создано и не могло быть создано ничего подлинно великого.

Отечественная война разоблачила их окончательно потому, что они, эти пережитки и лжетеории, совершенно лишены народной, национальной почвы; они порождены

претенциозной, но по существу своему глубоко антихудожественной, импотентной мыслью.

Правда, существуют люди, которые думают, что национальная почва в искусстве означает пренебрежение ко всему мировому искусству, даже ко всякому прогрессу, и простой возврат в области архитектуры, например, к храму Нередицы и даже русской избе, а в области музыки — к крестьянской песне. Такие взгляды еще во время Гоголя считались ретроградными. Гоголь, как мы знаем, очень любил крестьянскую песню. В то же время, говоря о Пушкине как русском национальном поэте, он писал: «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, а в самом духе народа».

Только подлинно национальное, то есть выражающее *самый дух народа в его историческом прогрессивном развитии,* становится интернациональным, общечеловеческим.

Воспитание советского патриотизма и национальной гордости является святой обязанностью всех передовых сил нашего советского общества.

Великая Коммунистическая партия большевиков — самая передовая, несгибаемая, вдохновенная и вдохновляющая сила советского патриотизма.

Великая Коммунистическая партия ведет и приведет нас к победе над врагом, к освобождению советской многонациональной родины от немецко-фашистских захватчиков, к осуществлению нашей великой освободительной миссии по отношению ко всем народам, порабощенным гитлеризмом.

Будем же и дальше крепить и развивать силу советского патриотизма! Выше знамя советской культуры!

*1943*

## ГОРДОСТЬ УЗБЕКСКОГО НАРОДА

До Великой Октябрьской социалистической революции, немногим больше четверти века тому назад, узбекский народ, угнетаемый русским царизмом и собственными баями, считался одним из отсталых народов Востока. А ныне, благодаря дружбе народов и прежде всего благодаря помощи великого русского народа, Узбекистан превратился в крупнейший промышленный район СССР, в республику передового хлопководства, в сельскохозяйственную житницу; узбекский народ создал и развивает передовую национальную культуру, искусство, литературу на родном языке и активно участвует в развитии мировой культуры и цивилизации. В этих завоеваниях советской жизни, поднявших узбекский народ, в прошлом один из отсталых народов Востока, до передовой, прогрессивной роли, — источник глубокого советского патриотизма узбекского народа, его величайшей преданности нашей многонациональной советской родине.

Советский строй жизни открыл доступ для миллионов узбекского народа к его древнему классическому наследию, века находившемуся под спудом. Творения великого узбекского поэта и культурного деятеля второй половины XV века Алишера Навои, его предшественника Лютфи, чудесные рубаи и газели поэта и полководца Бабура и его знаменитая автобиография, лирическая и сатирическая поэзия Машраба, чье имя живет в памяти народа с народным героем Ходжа Насреддином, произведения

Мукими, автора социальных сатир и крупнейшего лирика демократического склада, творившего на рубеже XIX и XX столетий, ожили в сознании народа как явления его национальной гордости, как энциклопедия бессмертных образов людей — носителей национального характера и высоких человеческих идеалов. И это национальное достояние узбекского народа все более входит необходимым элементом в культурную сокровищницу народов СССР и всего мира.

Произведения народного эпоса «Равшанхан», «Алпамыш», богатое и своеобразное песенное наследство, народные танцы — все это засверкало и ожило, поднятое и осознанное деятелями культуры как народная основа, глубокая, естественная подпочва современного национального искусства. И лучшие народные поэты-сказители обрели заслуженный почет и признание среди передовых деятелей культуры, подобно знаменитому Исламу Шаиру, который, будучи хранителем и знатоком народного эпоса и фольклора, в дни Отечественной войны создал три сборника оригинальных песен, названных им книгой войны, книгой героев и книгой победы.

Советский строй воспитал широкие кадры узбекской национальной интеллигенции, усваивающие достижения великой русской культуры, все лучшее и передовое, созданное человеческой мыслью на Западе и Востоке, применяющие эти свои знания в деле создания своей национальной культуры. Так родилось, растет и развивается современное передовое искусство Узбекистана — гордость узбекского народа.

В Ташкенте три национальных театра: Театр оперы и балета, Театр музыкальной драмы и комедии имени Мукими, Драматический театр имени Хамзы.

Эти театры поставили лучшие пьесы мирового классического репертуара и, особенно, русского и украинского, лучшие пьесы современных советских авторов. Но величайшим достижением узбекского театра и узбекской драматургии является создание своей национальной оперы и драмы. Среди постановок военных лет следует отметить прекрасную оперу «Улуг-бек» (музыка Козловского), музыкальную драму «Тахир и Зухра» — трагическую и в то же время полную бесстрашного мужества и поэтической нежности и чистоты историю любви узбекских Ромео и Джульетты, созданную Абдуллой Сабиром, и ряд

спектаклей драматического театра имени Хамзы — узбекского просветителя и зачинателя советской литературы, чей светлый образ ожил в пьесе «Хамза», написанной видным узбекским драматургом К. Яшеном и поэтом Амином Умари. Среди пьес, поставленных этим театром, выделяется творение узбекского драматурга Иззата Султанова «Полет орла», посвященное великому другу узбекского народа, крупнейшему советскому полководцу Михаилу Васильевичу Фрунзе.

Три крупнейших театра Узбекистана воспитали плеяду выдающихся актеров. Среди них выделяется, как явление всесоюзного масштаба, по своеобразию своих голосовых данных и по блеску своего глубокого национального таланта — народная артистка СССР Халима Насырова...

Усваивая лучшие достижения русской и западноевропейской музыки, используя богатейшее песенное наследство своего народа, узбекские композиторы Т. Джалилов, Т. Садыков, М. Бурханов, М. Ашрафи, Ю. Раджабов двигают вперед музыкальную культуру народа, создавая новые советские песни, музыкальные драматические произведения и симфонии.

Большое значение для развития узбекской советской музыки имеет «Героическая симфония» композитора Мухтара Ашрафи, созданная в дни войны. Она написана в ясной классической форме, в тонах героических и оптимистических и характерна тем, что она творчески выражает черты узбекского национального стиля, не прибегая к простому внешнему воспроизведению народных мотивов.

Этот путь к современному передовому искусству, который узбекские деятели искусств проделали в кратчайший исторический срок, особенно наглядно можно проиллюстрировать на примере развития узбекской художественной литературы.

Не имея почти никакой классической национальной традиции в области художественной прозы, узбекская советская литература выдвинула такого крупного прозаика, как Айбек, — ныне академик, известный в начале своей деятельности как автор чудесных поэм «Месть» и «Бахтигул и Сагиндык». За последние годы им созданы два выдающихся романа — «Священная кровь» и «Навои», переведенные на русский язык и представляющие собой незаурядные явления советской прозы. Все более крепнет талант другого прозаика Узбекистана — Абдуллы Каххa-

ра. Обращают на себя внимание бытовые рассказы Айдын. Так родилась и развивается узбекская проза.

А в области поэзии, развивающейся как бы на скрещении русского и восточных влияний, узбекский народ имеет несколько выдающихся мастеров и целую плеяду талантливой поэтической молодежи.

Поэт и академик Гафур Гулям — одно из самых своеобразных и незаурядных явлений советской поэзии. Его поэзия чудесно сплетает национальную традицию с традицией Маяковского. От самой нежной лирики до оратории — вот его диапазон. Его стихи всегда пронизаны большой мыслью и глубоким чувством. Это — советский поэт в самом большом и подлинном значении этого слова. Такие его произведения, как «Ты не сирота», «Жду тебя, сын мой», «Женщина» и другие стихи из сборника «Иду с Востока», вышедшего ныне в русских переводах, несомненно принадлежат к лучшим образцам советской поэзии.

В крупного поэта развился (и продолжает расти) Хамид Алимджан, автор поэмы «Зейнаб и Аман» и сборника стихов «Когда цветет урюк», тоже имеющихся в русских переводах. Это поэт высокой культуры, умело использующий народный фольклор и эпос. Наиболее сильным произведением его за время войны является патриотическая драма «Муканна», из эпохи завоевания Узбекистана арабскими завоевателями в VIII веке. Образы народного вождя Муканны и героини Гульайин, своеобразной узбекской Жанны д'Арк, — это большое художественное достижение Алимджана.

Следует назвать поэтов Уйгуна («Твои стихи»), Алиепа Умари («Победа жизни»), Тимура Фаттаха («Серп молодого месяца»), поэтов Чусти, Мир-Темира, Даврона и талантливой поэтессы Зульфии, автора книги лирических стихов «Верность».

Книги, названные нами, написаны в дни войны и, в большинстве своем, изданы не только на узбекском, но и на русском языке, в переводах русских поэтов — В. Державина, Л. Пеньковского, С. Сомовой, С. Липкина, В. Кочеткова и др. Узбекские поэты, как и поэты других народов, раскрыли в дни войны как бы лучшие силы своей души и таланты.

Глубокое чувство советского патриотизма, ненависть к врагу пронизывает стихи узбекских поэтов. Темы единства фронта и тыла, героика фронта и тыла, непоколебимая

дружба народов СССР — вот излюбленные темы узбекских поэтов. И особенно сильно звучит в поэзии военного времени тема Москвы и единства нашего советского государства. Таково одно из наиболее сильных по выраженному в нем сыновнему чувству стихотворение Хамида Алимджана «Россия». Поэт Шейхзадэ говорит: «Мы все от Москвы получили навек, узбеки, самое слово — узбек».

Так в условиях тягчайшей из войн развивается и борется с врагом советской отчизны искусство узбекского народа, одного из великого созвездия свободных народов СССР, — оно борется и развивается в борьбе, осененное великими освободительными идеями коммунизма.

*1945*

# КОНСТАНТИН АНДРЕЕВИЧ ТРЕНЕВ

В лице К. Тренева русская литература потеряла одного из замечательных своих представителей, писателя большого, самобытного дарования и неповторимо цельного характера.

Сформировавшись как человек и писатель в условиях старой, дореволюционной России, Константин Андреевич органически вошел в нашу советскую литературу, являясь одним из основоположников и виднейших представителей советской драматургии. Выходец из трудовых низов старой России, он принадлежал к той плеяде русских писателей, во главе которой шел Горький. Его отец и дед, изведавшие крепостное право, гонимые безземельем, совершили длинный путь — степной путь с Украины на Дон — и поселились в Мокрой Журавке, которая еще при жизни Константина Андреевича получила название Треневки. Эта Мокрая Журавка с необычайной силой изображена самим Константином Андреевичем в рассказе «Мокрая балка». К. Тренев не фигурально, а буквально до четырнадцати лет не видел ни одного интеллигентного человека. Как он сам выражался, «зайцем» попал он в среднюю школу. Здесь было написано первое произведение. Когда он прочитал его родной сестре, оно сначала вызвало ее смех, потому что было написано с присущим Треневу юмором, а потом слезы. Сестра сказала ему: «Ты потому так написал, что выскочил из этой жизни, а нам не смешно».

Значительную часть своей жизни, до 1926 года, Константин Андреевич отдал благородной профессии учителя; он считал, что должен это делать, и делал иногда в ущерб своему творчеству.

К. А. Тренев представляет реалистическую линию русской классической литературы. Его учителями являлись по одной линии и Гоголь, и Щедрин, и Чехов, по другой — шестидесятники-семидесятники (Помяловский, Успенский), и, наконец, его старшим товарищем и личным другом был А. М. Горький.

Константин Андреевич Тренев любил родную землю, народ, из которого он вышел. Он знал его быт, любил родной язык, народный говор, характерную бытовую деталь. Но он не был бытовиком. Его произведениям присуща высокая поэтичность. Тренев не просто сочувствовал страданиям народа, он зорким глазом художника видел социальную борьбу и проявления революционного протеста в среде народа. В его дореволюционном творчестве жило предчувствие революции.

Глубокая близость к народу, любовь к родной земле обеспечили Треневу такое органическое родство с нашей советской литературой, при котором все мы воспринимаем его не только современником, но и сверстником.

Константин Андреевич оказал огромное влияние на наш советский театр, потому что в значительной мере благодаря ему совершился поворот наших театров к советской теме. Здесь, в первую очередь, нужно назвать такое его всенародное, широко известное произведение, как «Любовь Яровая». Тренев написал много пьес, которые шли в крупнейших наших театрах, — «Пугачевщина», «На берегу Невы», «Гимназисты».

По своему художественному вкусу Тренев был необычайно последовательным и цельным. Он уважал и любил великие традиции русской реалистической литературы и русского реалистического театра, развивающего линию Щепкина. И не случайно Тренев так близок был к Малому и Художественному театрам. Он очень любил живопись, любил передвижников, Репина, Сурикова, Серова, Левитана...

Весь его внешний облик гармонировал с его творческой цельностью: рослый, сильный в кости, с большими, красивыми руками работника, с крупными чертами лица,

низким, глуховатым голосом, с необыкновенным юмором, таящимся, казалось, где-то в его усах.

Тренев всегда чувствовал свою ответственность перед народом, поэтому, при внешнем спокойствии и медлительности, он был страстным общественным деятелем. По складу своего характера он отличался необычайной отзывчивостью. Он был постоянным ходоком по чужим делам, потому что все виды чужого горя, с которыми ему приходилось сталкиваться, вызывали в его сердце немедленный отклик.

Константин Андреевич, несмотря на свой преклонный возраст, был одним из активных литературных работников в дни Великой Отечественной войны. Всем известны его выступления как публициста и в нашей повседневной прессе, и по радио. Но мало этого. За время Отечественной войны Константин Андреевич закончил две пьесы. Одна из них — «Навстречу» — написана на материале современности. В другой пьесе, об Отечественной войне 1812 года («Полководец»), ему удалось дать исторически верный образ Кутузова. Смерть настигла его, когда он почти закончил третью пьесу — «Юность Петра».

Константин Андреевич Тренев дожил до дней победы, за которую он так боролся. Нам, его товарищам и соратникам, больно примириться с мыслью, что мы никогда уже не услышим его голоса, что уже никогда не подымется эта рука, чтобы создавать новые и новые произведения во славу нашего великого народа. Но то, что создано Треневым, будет жить в народе и служить образцом для молодого поколения литераторов.

*1945*

# РАБОТА НАД РОМАНОМ «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

В письмах и на собраниях читатели — молодые рабочие, студенты — мне часто задавали вопрос о том, как я работал над романом «Молодая гвардия». Интересуются обычно, каким образом я собирал материал о деятельности «Молодой гвардии» и насколько роман отражает действительные события, происходившие в Краснодоне в период немецкой оккупации.

Первый и очень обширный материал о деятельности «Молодой гвардии» мне был предоставлен Центральным Комитетом комсомола, которому я в этом отношении очень обязан.

Я выехал на место событий, пробыл там около месяца, опросил большое число людей. Побывал в семьях молодогвардейцев, беседовал с их товарищами по школе, с учителями и, таким образом, дополнил материал, предоставленный мне комиссией. Кроме того, я ознакомился с материалом допроса предателя Кулешова, служившего при немцах, помогавшего немцам в расправах над членами «Молодой гвардии». Этот предатель в конце концов попал в руки советского правосудия. Я встречался с рядом партизан и подпольных работников не только Краснодона, но и других районов Ворошиловградской области.

После этого постарался представить и решить для себя, на ком из молодогвардейцев я сосредоточу главное внимание. И я решил, что основное внимание уделю ру-

ководящей пятерке членов штаба, которые посмертно получили высокое звание Героя Советского Союза — Олегу Кошевому, Ивану Земнухову, Ульяне Громовой, Сергею Тюленину, Любови Шевцовой. Кроме того, я решил вывести несколько героев, наиболее близко стоявших к руководству организацией. К ним принадлежали такие ребята, как Володя Осьмухин, Валя Борц, Анатолий Попов и еще некоторые. Для меня как писателя была известная трудность в том, что я все же вынужден был дать в романе много действующих лиц. Было бы несправедливо по отношению к памяти героев изображать какой-нибудь реальный подвиг, совершенный группой молодогвардейцев, забывая при этом о ком-нибудь из участников этого подвига.

В обрисовке главных действующих лиц я стремился более или менее правдиво изобразить их наружность, характеры по рассказам близких, по фотографиям или из личного знакомства с оставшимися в живых.

В изображении внешности и характеров Олега Кошевого, Ивана Земнухова, Сергея Тюленина, Любы Шевцовой, Ульяны Громовой, Вали Борц, Володи Осьмухина, Анатолия Попова и их родителей я стремился к максимальной точности, хотя в некоторых случаях и допускал известные отклонения в интересах самого романа. Скажем, мне не удалось лично повидаться и поговорить с Жорой Арутюнянцем, и я придал ему некоторые черты юмора, не будучи уверен, присущи ли ему эти черты в действительности. У меня не было данных о внешнем облике Радика Юркина, Степана Сафонова, Анатолия Орлова по прозвищу «Гром гремит», и я дал их портреты произвольно.

Я старался не пропустить ни одного из выдающихся дел «Молодой гвардии»: казнь предателя, разгон скота, который немцы перегоняли в Германию, освобождение военнопленных. Но детали того, как это происходило на самом деле, в большинстве случаев не сохранились, и мне приходилось прибегать к вымыслу.

Без преувеличения могу сказать, что писал я о героях Краснодона с большой любовью, отдал роману много крови сердца.

Работал я над «Молодой гвардией» относительно недолго. Написал роман за год и девять месяцев, не считая времени, ушедшего на собирание материалов.

Я слышал от читателей романа, что самыми интересными и удавшимися они считают образы Сергея Тюленина и Любы Шевцовой. Это, пожалуй, правильно. Дело в том, что Сергей и Люба — люди очень непосредственные, люди «прямого действия». Поэтому писать Любу Шевцову и Сергея Тюленина было легче, чем, например, Олега Кошевого, в характере которого было мало внешнего, броского. Правда, художник должен одинаково хорошо изображать и людей «прямого действия», и людей интеллектуальной складки. Но последнее значительно труднее. Как раз этому надо учиться у наших великих художников. Вспомните Базарова в «Отцах и детях» Тургенева или Пьера Безухова и Андрея Болконского в «Войне и мире» Толстого.

Если читатель говорит, что Люба Шевцова и Сергей Тюленин лучше запоминаются, чем Кошевой, Земнухов и Громова, то это можно считать недостатком моего романа.

В заключение я хочу вас поблагодарить, товарищи, за критические замечания, которые для автора всегда представляют особенную ценность. Когда напишешь вещь, в основном, удачную, ее обычно хвалят. Но автор, который желает идти вперед и не собирается ложиться в Киево-Печерскую лавру, хочет слышать прямой, искренний голос читателя. Вот почему ваши замечания для нас, писателей, имеют всегда особенную ценность, и я благодарен за них товарищам студентам.

*1945*

# В ИЗУЧЕНИИ ЖИЗНИ — ЗАЛОГ УСПЕХА

Мы — дети величайшей в мире революции, которая не только миллионам нашего народа открыла путь к жизни счастливой, к жизни по справедливости, но уже воспитала новых людей и тем самым показывает всему миру выход из того тупика, в который его завел капитализм. Война особенно наглядно доказала это. За двадцатидевятилетнюю жизнь в условиях нашего государства мы иногда забываем о том, что наше государство — особенное государство, что наш народ — особенный народ, и что наше искусство — тоже особенное искусство.

Путь советского искусства трудный, как вообще труден путь по переустройству общества на новых началах. Этого нельзя забывать. Но так как наше общество развивается победоносно, то мы должны бодро смотреть в будущее и видеть, что наше искусство шагает вперед семимильными шагами.

Что же сейчас самое главное, основное для нашего искусства? Если бы наши художники во всю силу и во всю меру своей любви, понимания и знания изобразили нашего особенного советского человека и наше особенное советское общество,— цель, стоящая перед нами, была бы достигнута. Но показать советского человека во всем его величии — трудная задача.

Наши драматурги еще слабы в изображении передового, особенного, советского человека. Почему так трудно драматургу найти конфликт? Найти его было бы легко,

если бы писатель мог во всю силу изобразить нашего особенного, советского человека. Тогда бы он показал все, что этому человеку противопоставлено, и тем самым был бы найден и конфликт. Во всем поступательном движении искусства всегда важно решить вопрос, что является главным. Если драматургу откроется этот новый, особенный, советский человек, — ему откроется и все остальное.

Драматургам нужно прежде всего повернуться к темам современности, а это, оказывается, довольно трудно. Скажем, сможет ли кто из режиссеров, актеров, драматургов, вышедших из крестьянства, назвать два-три жизненных конфликта в современном колхозе? Много ли найдется среди нас таких людей, которые могут это сделать? Таких людей очень мало, они редки. Наши основные интересы должны быть связаны с жизнью нашего рабочего человека, крестьянина и, разумеется, нашего передового интеллигента. В плохом знании жизни — наша слабость.

Наше искусство влилось во все мировое искусство со своими новыми темами. Этим оно открыло себе дорогу. Наши кинохудожники, наши театральные режиссеры, наши первые книги были восприняты как исключительное новаторство во всем мире. Нужно неустанно, все время твердить о новой жизни, новом сознании, новых людях, и их нужно знать в первую очередь. Если это требование предъявляется к драматургам, то его нужно предъявить и к театрам.

Русские классики были велики тем, что они умели понять народную жизнь, увидеть в ней самое передовое. Разве можно сказать, что старая литература ничего не утверждала, особенно русская? Разве у нас в России нет опыта изображения положительного начала? Если возьмете развитие русской литературы от Пушкина до Тургенева и Толстого, — какая галерея великолепных положительных образов дана этими классиками! Они что-то любили, они что-то утверждали. Попробуйте найти недостатки у Татьяны Лариной и Наташи Ростовой. Разве Андрей Болконский долгое время не являлся кумиром русской интеллигенции?

Говорят, что государственный заказ, даваемый писателю, драматургу, — страшное слово. Это было страшно, пока государство было одним, а художники стояли на других позициях. Сейчас, когда искусство наше — народное, и мы — дети народа, и у нас общие взгляды, то между

художником и государством существует общность, единство. Точно так же неверно противопоставлять театр — драматургии и драматургию — театру. Все дело в том, что коллективным творческим разумом можно создавать ту атмосферу, при которой художника можно натолкнуть на тему и он ее лучше увидит и осуществит.

«Молодая гвардия» мною написана по заказу. Мне позвонили и предложили ознакомиться с материалом. Я тогда тоже ответил, что трудно написать по заказу, но все же согласился. Я получил такой материал, который камень может расплавить. Приняв заказ, я поехал в Краснодон. Если бы не поехал, то не узнал бы всего огромного материала и не смог бы выполнить того, что мне предстояло. В нашей изменяющейся действительности, где процессы происходят с такой невиданной быстротой, если не увидишь своими глазами, — не догадаешься. Я видел на месте десятки деталей, которых бы я не мог никогда открыть.

Государственный заказ нам необходим. Но нужно создать такую атмосферу, при которой человек понимал бы, что он должен знать жизнь, понимать то, о чем пишет, и тогда — можно горы ворочать и правильно воспитывать новых драматургов в нашем театре.

*1946*

# ИЗ ОТВЕТОВ НА ВОПРОСЫ ЧЕХОСЛОВАЦКОГО АГЕНТСТВА

Вопрос. Как отразилась Отечественная война в вашем творчестве?

Ответ. В дни Отечественной войны мною написан роман «Молодая гвардия» — о борьбе одной из подпольных организаций советской молодежи против немецко-фашистских захватчиков в городе Краснодоне, в Донбассе.

В основе романа лежат действительные события, герои романа выведены под своими именами.

В характере этих юношей и девушек, в большинстве своем отдавших жизнь за родину, меня вдохновила та необыкновенная духовная цельность и моральная чистота, которые могут быть свойственны только людям, выросшим на почве честных и справедливых человеческих отношений, людям, облагороженным подлинно великой идеей.

Ничто так не укрепляет веру в человека, как поведение нашей молодежи в дни Отечественной войны. Как писатель, я счастлив, что мне довелось дожить до осуществления мечты целых поколений русских людей, когда на родной земле творит и действует свободный человек, разумный и бесстрашный, с широко открытой душой и ясным взором в будущее. Может быть, впервые слова Горького: «Человек — это звучит гордо» — стали не только надеждой и верой человечества, а самой действительностью...

**Вопрос.** Что вы думаете о свободе искусства и о зависимости искусства от политики?

**Ответ.** Искусство всегда, во все времена, находилось и находится в зависимости от политики, сознает ли это писатель или не сознает, хочет он этого или не хочет. Потому что политика не состоит из газетной болтовни и званых обедов, а является высшим выражением интересов громадных классов общества, народов и государств. Поскольку писатель такой же человек, как и все, он не может находиться вне зависимости от этих интересов, как бы он этого ни хотел.

Все дело в том, в зависимости от каких интересов находится данное искусство: в зависимости от политики в интересах народа или в зависимости от антинародной политики. Представители так называемого «чистого искусства», «искусства для искусства», вовсе не стоят вне политики, они просто не хотят служить интересам народа и в завуалированной форме служат верхним, пресыщенным «десяти тысячам». Мы же, советские люди, хотим, чтобы наше искусство было народным и человечным, то есть подлинно великим, и потому не за страх, а за совесть служим интересам великого советского народа и советского государства.

Отсюда я думаю, что наше советское искусство наиболее свободно. Оно совершенно не зависит от богатых людей. Интересы советского искусства естественно совпадают с народными интересами, с интересами нашего социалистического государства тружеников. Что же касается критики нашего искусства, которая постоянно возникает снизу, из народных низов, и сверху, от руководителей нашего государства, этих лучших выразителей народных интересов, то эта критика является, между прочим, одним из высших проявлений свободного развития нашего искусства. Не будь этого постоянного свежего ветра критики и самокритики, искусство могло бы забыть интересы народа и скатиться до частных, групповых интересов, что так характерно для многих деятелей искусства Западной Европы. А о какой свободе может говорить художник, зависящий от частных интересов? Свободен только тот художник, который сверяет свою совесть с народной совестью в ее наивысшем, осознанном выражении.

**Вопрос.** Какие писатели теперь в Советском Союзе наиболее популярны?

**Ответ.** В Советском Союзе так много популярных писателей всех национальностей, что я затрудняюсь их перечислить. Я назову некоторые, наиболее популярные произведения, появившиеся в годы войны и после войны. В области прозы: «Хождение по мукам» А. Толстого, «Порт-Артур» А. Степанова, «Сын полка» В. Катаева, «Народ бессмертен» В. Гроссмана, «Дни и ночи» К. Симонова, «Радуга» Ванды Василевской, «Навои» узбекского писателя Айбека, «Непокоренные» Б. Горбатова, «Это было в Ленинграде» А. Чаковского, «Хирург» Н. Емельяновой, «Спутники» В. Пановой. В области драматургии: «Фронт», «Путешествие мистера Перкинса в страну большевиков» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Старые друзья» Л. Малюгина. В области поэзии: «Василий Теркин», «Дом у дороги» А. Твардовского, «Киров с нами» и другие стихи Н. Тихонова, «Февральский дневник» Ольги Берггольц, «Сын» П. Антокольского, «Пулковский меридиан» Веры Инбер, «Зоя» Маргариты Алигер, стихи поэтов М. Исаковского, А. Суркова, К. Симонова, М. Рыльского, М. Бажана, С. Чиковани, Л. Первомайского, Аркадия Кулешова, Переца Маркиша и многих других.

**Вопрос.** Вы видели Прагу в 1938 году. Каковы ваши впечатления о послевоенной Праге?

**Ответ.** Я бесконечно счастлив вместе со всем народом Чехословакии, что совместные усилия Красной Армии и чехословацких войск помешали врагу разрушить красавицу Прагу. Она все так же прекрасна, чиста, трудолюбива. Она стала строже и, я бы сказал, демократичнее. И можно было бы сказать, что она стала еще более радушной, если бы это было возможно, принимая во внимание ее всегдашнее непревзойденное радушие.

*1946*

# О ТРАДИЦИЯХ СЛАВЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Лет девяносто тому назад в глухой деревушке, неподалеку от турчанского Святого Мартина, умирал чудесный поэт и реформатор словацкого языка Штур. Янко Краль, его друг и сподвижник и тоже поэт, стоял у его изголовья до последнего вздоха. Можно себе представить, как тяжело было на душе у того, кто умирал, и у того, кто стоял у его изголовья!

Огни революции 1848 года уже померкли, и, казалось, ничто не могло предвещать нового подъема. Словацкий народ имел какую-нибудь сотню-другую интеллигенции; он не понимал, да и фактически не знал своих поэтов. Это трагическое ощущение прекрасно выражено в известном вам стихотворении Гвездослава, в котором он говорит, как ему хочется войти в сердце народа и как ему кажется, что народ его не понимает. И все-таки он пел своему народу, потому что не мог не служить ему.

Эти мысли о трагически тяжелом положении, в котором находились великие классики чешской и словацкой литератур в условиях старого времени, не раз приходили мне в голову, когда я разъезжал по Чехословакии. Но, как видите, их песня дошла до сердца народа. Я с благоговением склоняю голову перед ясностью их ума, перед их волей и перед величием их сердца.

Свободны ли были в своем творчестве великие классики чешского и словацкого народов? Нет, они находились под господством немцев и мадьяр, но их вдохновляли

великие национально-освободительные идеи, а они, эти идеи, были свободны, потому что великие идеи угасить нельзя.

Была и еще одна тяжелая, но благородная цепь, которая сковала воедино всех великих классиков чешского и словацкого народов; они с радостью и гордостью несли на себе эту цепь. Это была цепь, которая соединяла их со своим народом, — вопрос о «свободе творчества» вне народа не мог стоять перед этими великими людьми.

Сейчас в Чехословакии некоторые культурные деятели спрашивали меня: «У нас происходят споры, как должна ориентироваться чехословацкая культура — на западную культуру или на восточную культуру?» Я им ответил: «Ориентируйтесь прежде всего на самих себя, на ваше великое прошлое и будущее». (*Аплодисменты.*)

Но правда состоит в том, что у великой русской культуры и культуры славянских народов есть много общего. Прежде всего, это великая народность наших культур, о которой я уже сказал. Во-вторых, это демократическое свободолюбие, национально-освободительный дух, который пронизывает наши культуры. В-третьих, величайший гуманизм, который написан на знамени наших культур. Они издавна — близкие родственники друг другу. Если взять русскую литературу, то она более демократична, чем литература Западной Европы. Тургенев более связан с народом, чем Флобер; Чехов более внимателен к простому человеку, чем Мопассан. Это непреложная истина. Действительно, вопрос ориентировки на западную культуру после Жуковского не стоит перед русской литературой. Она уже давно занимает свое место в мировой культуре. Но этот вопрос не стоит и перед чешской и словацкой литературами, особенно после Врхлицкого и Гвездослава. Правда, чешскую и словацкую литературу меньше знают в Западной Европе, но тем хуже для Западной Европы. Придет время — узнают! (*Аплодисменты.*)

Для того чтобы понять развитие какой-либо литературы, очень важно знать, что она наследует. Я хочу охарактеризовать некоторые особенности нашей современной, советской литературы. Для этого очень важно понять, что она наследует. Когда свершилась Великая Октябрьская революция 1917 года, на поверхности литературной жизни того времени подвизались школы литературного декадентства — символизм, акмеизм, — школы,

известные очень узкому, аристократическому кругу интеллигенции. Мы же, молодая демократическая интеллигенция того времени, мало интересовались декадентством. Мы любили Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Чехова, конечно, Толстого и, безусловно, Горького, который в своих сильных руках как бы нес знамя старого гуманизма классической русской литературы, чтобы вручить его в наши руки. Поэтому советская литература, прежде всего, наследует своих старых отцов и дедов, мы обращаемся больше к ним, а Горький по праву является зачинателем новой, советской литературы.

Наша советская литература пронизана духом величайшего гуманизма, потому что в центре ее стоит человек, и прежде всего — наш новый, советский человек. Это обеспечило совершенно невиданный расцвет советской художественной литературы даже во время таких великих испытаний, каким была война. Как известно, существует поговорка: «Когда грохочут пушки, молчат музы». Но наша народная муза, наоборот, очень сильно звучала в дни великих испытаний народа. Как никогда, особенно в поэзии Советской страны, раскрылись самые большие чувства советского патриотизма, национальной гордости, великих гуманистических идей, идей коллективизма, братства. У нас были такие поэтические явления, которые мы засчитали в золотой фонд нашей русской поэзии. Достаточно назвать поэмы Твардовского «Василий Теркин» и «Дом у дороги» или Тихонова «Киров с нами», Антокольского «Сын», стихи Исаковского, которые переложены на песни и поются всем народом, стихи Суркова, Симонова, Щипачева, украинских поэтов Рыльского, Бажана, Первомайского, белорусского поэта Аркадия Кулешова, многих грузинских, армянских, еврейских поэтов. В драматургии наша литература имела ряд незаурядных явлений: пьесы Погодина, Корнейчука, Леонова, Симонова, Соловьева, Толстого. В области прозы можно указать на такое исключительное явление, как роман Алексея Толстого «Хождение по мукам». Можно назвать и еще большое количество прозаических художественных произведений, частью известных, частью неизвестных здесь, но которыми зачитывается наш советский читатель. Я имею в виду такие книги, как «Радуга» Ванды Василевской или «Непокоренные» Горбатова. Можно также упомя-

нуть произведения — Емельяновой «Хирург», Пановой «Спутники», Некрасова «Сталинград» и многие другие.

Эти произведения пронизаны необыкновенной любовью к нашему советскому человеку. В период такой ожесточенной войны главное внимание наших поэтов было обращено к самой борьбе, в процессе которой, как никогда, расцвели и индивидуальные чувства советского человека. Давно уже так не писали наши поэты о любви и дружбе. В самом деле, наш советский человек раскрылся во всем своем величии в этой Отечественной войне. В сущности говоря, размер жертв, которые принесла Советская страна, очень трудно передать словами. Если в одном Ленинграде во время блокады умерли от голода тысячи людей, если разрушенные города и села Советской страны насчитываются тысячами и десятками тысяч, то ясно каждому, какой характер выковался у современного русского, украинца, белоруса и у любого советского человека любой национальности, чтобы преодолеть все эти тяжести и в то же время нести высоко гуманистическое знамя своей культуры и разбить врага наголову. Это необыкновенное качество советского человека, которое проявляется не только в его общественной деятельности, но и во всем мире его чувствований, мышления и действия, — все это и передает наша советская художественная литература. В этом отношении она действительно является законной наследницей своих дедов.

Часто говорят: советские писатели пишут по «законам» социалистического реализма. Как будто существуют такие «законы»! Социалистический реализм — это художественный метод, который родился, который был создан самой литературой, на основе новой жизни. Что такое социалистический реализм? Это, прежде всего, правдивое изображение современной советской, социалистической жизни и новых человеческих чувств в их развитии и в их борьбе со старым. Формы социалистического реализма — чрезвычайно многообразны.

Надо сказать, что наша отечественная классическая литература, в отличие от западноевропейской, всегда отличалась глубокой верой в человека. Возьмите, к примеру, Тургенева. Ведь до него в западноевропейской литературе Бальзак в «Шуанах» изображал крестьянина, как зверя, а другие французские литераторы рисовали идеализированных «пейзанов». А Тургенев в «Записках

охотника» написал реального крестьянина, он впервые показал, что крестьянин — это человек, и притом какого разнообразного характера! Эта вера в человека всегда согревала русскую, чешскую и словацкую литературы. Вот это мы тоже наследуем у наших классиков. Но мы имеем преимущество перед нашими классиками, потому что мы видим в новой жизни *нового* положительного героя, которого не знали старые литераторы. Вспомните высказывания Честертона о Диккенсе. Честертон берет Диккенса под защиту от нападок современного Честертону английского декадентства. Декаденты обвиняли Диккенса в идеализации человечества. Честертон говорит, что литература все обобщает. Почему же принято гиперболизировать все злое, а почему нельзя преувеличивать добро? Мы находимся в большом преимуществе перед Диккенсом, потому что мы видим много реального добра в нашем новом, советском человеке. Мы видим, как эти новые чувства вновь родившейся человеческой личности формируются в их борьбе со старыми, и мы гордимся тем, что хотим изображать, изображаем и будем изображать нашего человека как человека нового, советского строя.

Говорят, что газеты за границей, в частности газеты в Праге, уделяют много внимания той критике, которая появилась на страницах нашей печати по отношению к писателям Зощенко и Ахматовой. На это нужно ответить.

Как бы вы посмотрели на писателя своей страны, который на протяжении всего существования вашей родины чрезвычайно однообразно — уличным, вульгарным языком — изображал бы в своих писаниях все самое злое, пошлое, низкое и отвратительное, что может быть в человеке? Вряд ли ваши великие деды согласились бы принять такого писателя в свою среду. Почему же мы, советские люди, наследники своего великого прошлого, должны мириться с тем, чтобы в нашей стране, где создается новый, советский человек, писатель позволял себе из года в год хулить благородный труд этого советского человека? *(Аплодисменты.)*

Господин Славик в «Свободном Зитржке» почему-то назвал Зощенко русским сатириком. Нет, великим русским сатириком был Салтыков-Щедрин *(аплодисменты)*, потому что Салтыков-Щедрин бичевал пороки старого, царского строя во имя счастья и освобождения простого

человека. Как же можно назвать сатириком человека, который именно простого советского человека изображает низким, мелким и пошлым? Какая же это сатира? Таких людей в жизни зовут не сатириками, а сплетниками. Таких любителей посплетничать очень много расплодилось на задворках западноевропейской культуры, там, где потеряли веру в человека. Но мы не потеряли веру в человека и не хотим ее терять. *(Аплодисменты.)*

Говорят: что же теперь будет с Зощенко? Если он человек смелый, сильный, мужественный, если он найдет в себе совесть и сердце написать правдиво и хорошо о советском человеке, он сможет найти себе место в советской литературе. А если не найдет этого, то будет уже печататься только в «Свободных новинах» в Праге[1]. *(Смех, аплодисменты.)*

Что же касается Ахматовой, то ее поэзию можно назвать последним наследством декадентства, оставшимся у нас. Стихи ее полны пессимизма, упадка, — что общего они имеют с нашей советской жизнью и почему мы должны воспитывать наше поколение так, чтобы оно впоследствии поступило, как многие буржуазные молодые люди во Франции в период истекшей мировой войны?

Мне кажется, что надо воспитывать людей сильными, бодрыми, великими сердцем и духом, так, как воспитывали их наши великие деды, сами полные больших, гармонических чувств. Нет, советская литература совсем не против индивидуальных чувств. У нас поэты тоже поют о любви, как и все поэты во всем мире, но мы считаем, что личные чувства тоже должны быть не низкими, а высокими и благородными.

Как известно, декадентство, литературное декадентство, разлагает сейчас литературу и искусство многих стран Западной Европы. Мы же виновны только в том, что наша литература воспитывает настоящего человека, того человека, который разгромил германский фашизм. Так почему же мы должны мириться с тем, когда нашу молодежь развращают, заводят в тупик безверия, пессимизма и упадка? Нет и нет! Мы, правда, суровое государство, социалистическое государство тружеников, но мы суровы только в смысле отстаивания наших великих идей.

---

[1] В пражской газете «Свободны новины» был напечатан один из рассказов М. Зощенко (*А. Ф.*).

Мы не можем мириться с тем, чтобы на страницах нашей же печати развращали нашу молодежь люди, глубоко чуждые великому духу нашего народного строя и народной культуры! *(Аплодисменты.)*

Говорят, что уж слишком много критикуют людей вместе с Зощенко и Ахматовой. У нас многих критикуют, но это и есть одно из выражений нашей советской демократии. Я в Чехословакии слежу каждый день за газетами и вижу, что газеты каждый день взаимно критикуют друг друга. Это считается здесь демократией. Почему же не разрешено критиковать в советском обществе? Ведь эта критика идет из рядов народа или из уст руководителей советского государства, а руководители нашего государства являются лучшими выразителями идей нашего народа. Но советское государство очень бережливое государство, и особенно бережливо оно по отношению к своим людям. Если бы кто-нибудь серьезно призадумался над тем, что действительно происходит с людьми, которых критикуют, он убедился бы, что критика в интересах народа увенчивается хорошими результатами. Люди, в большинстве случаев, исправляют свои ошибки и идут дальше. Если бы не было этого в нашей стране, наше государство было бы обречено на застой. Но оно развивается, движется вперед, потому что кладет в основу своей демократии широчайшую критику своих людей.

В наших литературных организациях так же критикуют людей, как и во всех других; если есть надобность, литераторы переизбирают своих руководителей, как и в других организациях.

Ведь при всякой подлинной демократии люди переизбираются и меняются. Так и в Советской стране. *(Аплодисменты.)*

Говорят: советская литература связана с государством, — значит, она не свободна. Я уже дал ответ на это в первой части доклада. Свободен ли был Некрасов? Даже в условиях царского строя он был свободен в своих идеях. Но он был прикован великой цепью к русскому народу. Так же свободны были и великие «будители» чешского и словацкого народов: они были преданы интересам своего народа. У нас народное государство, и мы скованы той же великой и благородной цепью со своим народом, со своим народным государством. Мы гордимся тем, что выражаем дух нашего народа и государства. Это есть

выражение нашей писательской и гражданской совести. Что может быть священнее для писателя, чем проверка своей писательской совести—народной совестью? Ведь если утратить народную совесть, то тогда придется примирить свою писательскую совесть с интересами богатых людей, крупных меценатов, издательств, газетных трестов или со своими личными, карьеристскими интересами. Я вас уверяю, что советские писатели более свободны, чем господин Ян Славик из «Свободного Зитржка», потому что он прикован цепью к тачке своих предрассудков, а советские писатели творят в интересах своего народа и государства. *(Аплодисменты.)* Только так рассматривали искусство ваши и наши великие деды. Когда я прочитал на страницах «Свободных новин» рассказ Зощенко, я подумал о том, зачем в газете, которая претендует быть газетой чешской интеллигенции, подбирается то, что было сброшено с чужого обеденного стола, когда у вас есть свой прекрасный стол, который чудесно накрыли великие чехи. За этим столом сидят Коменский, Коллар, Врхлицкий, Гавличек, Божена Немцова, Неруда, Святополк Чех. За этим столом сидят и такие великие словаки, как Сладкович, Ботто, Янко Краль, Штур, Гвездослав и Кукучин. Рядом стоит стол великого братского русского народа, за которым сидят гении русского народа, начиная с Пушкина и кончая Горьким. Великие наши деды сидели за своими столами и дружили друг с другом. Они призвали нас, современных советских и чехословацких писателей, чтобы мы продолжали их великое дело. Не благороднее ли будет, если мы, современники и наследники своих великих отцов, протянем друг другу братские руки, а не будем подбирать объедки, которые падают с наших столов? *(Бурные аплодисменты.)*

Этот путь братского содружества современных культур советского, чешского и словацкого народов открывает нам выход в мир. Мы можем играть все бóльшую и бóльшую роль в мировой культуре, а тот путь, который избирают «Свободны новины» или «Свободный Зитржек», может привести только в провинциальное болото. *(Аплодисменты.)*

Дорогие друзья! Советская литература сейчас, после войны, преодолевая некоторые чуждые влияния, которые могли бы увести нас в сторону от великого пути, стоит перед большими перспективами. Мы стоим перед новым

расцветом советской поэзии, прозы и драматургии. У нас появляется немало новых талантливых имен, да и не может быть иначе: война подняла такие глубокие чувства народа, народ столько пережил! Мы с большим доверием смотрим в будущее и, как никогда, чувствуем свое родство с великими культурами братских славянских народов.

Война показала нам, что недаром потрудились наши великие деды и мы, современники великой эпохи, если наше славянство в этой войне оказалось наиболее морально сплоченным и устойчивым. Ведь оказалось, что главный натиск озверелого врага огромной силы выдержали именно мы, славянские народы. А что это означает? Это означает, что давно пора перестать прибедняться с нашей славянской культурой! Можно не сомневаться в том, что впредь еще больше, чем в XIX и в начале XX века, славянская культура будет играть свою роль в развитии мировой культуры. Так не будем принижать и опускать прекрасные знамена великой славянской культуры, которые вручены нам нашими великими учителями. Мы, славянские народы, отличаемся исключительной скромностью среди других народов. Да, мы не за страх, а за совесть учились всему лучшему, что имеет западноевропейская культура, но мы должны все больше сознавать, что у нас есть чему учить и другие народы. *(Аплодисменты.)*

Нельзя сказать, чтобы все деятели западноевропейской культуры понимали эти проблемы. Даже великая и могучая культура русского народа недооценивалась на Западе. Если это имело место по отношению к русской культуре, так что же говорить о культурах других славянских народов! Известно, что священные для славян имена часто печатались петитом на последних страницах всяких сборников и словарей. А с какой стати? Какие же особенные ценности в области морали и гуманизма несут нам представители современного западноевропейского декаданса? Этот декаданс давно стал провинциальным явлением. Почему же нужно кланяться ему, когда у нас есть высокие гуманистические ценности?

Разрешите кончить призывом — не обязательно кланяться в пояс всему тому, что идет с Запада. Давайте высоко нести великое, благородное, гуманистическое знамя нашей славянской культуры! *(Аплодисменты.)*

*1946*

# СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ВЕЛИКИЕ ТРАДИЦИИ КЛАССИКОВ

Советская литература еще очень молода — ей нет еще и тридцати. Как всякая молодая литература, она еще не полностью развила все заложенные в ней возможности. Но она в подлинном смысле слова новая литература. Она такая же особенная и необыкновенная, как все наше молодое, сильное советское государство.

То, что советская литература — новая литература, не означает, что она лишена традиций. Наоборот, именно потому, что она новая всерьез, она самая верная, надежная продолжательница всего самого светлого, лучшего, передового, что было создано художественной мыслью человечества.

Представители современной буржуазной английской или американской литературы тоже частенько декларируют, что они — новые, даже совсем-совсем новые. Но свою новизну они видят как раз в том, что порвали со своей классической традицией, порвали целиком и полностью. И это сущая правда. Нет ни одного современного буржуазного английского поэта или писателя, который продолжал бы светлые традиции Бернса или Диккенса. И что-то не слыхать о появлении в такой большой стране, как Америка, хотя бы одной жизнерадостной книги, подобной «Приключениям Тома Сойера» или «Приключениям Гекклъберри Финна».

Этим отказом от великих традиций и ограничивается новизна современной английской или американской буржуазной литературы.

Правда, в самый разгар войны (февраль 1943 г.) в английском журнале «Лайф энд леттерс тудей» некий г. Шиманский в статье «Долг молодых писателей» отважно декларировал следующие новые устои молодой английской поэзии: «...Декадентство вряд ли может означать застой,— наоборот, оно ассимилируется с идеей новаторства, с новыми формами и методами и оригинальностью, которые приводят в ужас «столпов» литературы... Элементы сомнений, неясности, подозрений имеются в творчестве молодых поэтов, но все эти элементы составляют сущность творчества... Позиция, занятая молодыми писателями, полна мужества и надежд, потому что они стоят над всеми партиями, над всеми политическими вопросами, над национальными разногласиями. Среди бури они молча создают конструктивное начало — ячейку индивидуализма...»

Вот к каким открытиям пришла «молодая» английская поэзия к середине XX столетия. Но так ли уж все это ново?

Как известно, литературное декадентство возникло еще в прошлом веке, причем возникло уже с «элементами сомнений, неясности и подозрений» и уже с «конструктивным началом» зоологического индивидуализма. Самое возникновение литературного декадентства с его отказом от человеческого общества, самое возникновение его еще в прошлом веке свидетельствовало об упадке того общества, которое породило подобное литературное течение.

«Молодая» английская поэзия порвала со «столпами литературы» не оттого, что она новая, а оттого, что она идейно и художественно одряхлела. И что прикажете теперь делать таким могучим и вечно молодым старикам, как Бернс или Диккенс, в этой «конструктивной ячейке индивидуализма»?

А у нас, у советской литературы, новой литературы нового мира, много общего с Бернсом и Диккенсом, потому что мы наследники и продолжатели всего великого.

Если у нас есть общее с Бернсом и Диккенсом, то тем более мы в близком родстве с великой русской классической литературой, особенно с ее революционно-

демократическим крылом. Это наши прямые отцы и деды. Их деятельность оплодотворялась мощным освободительным движением народных масс России с их поисками счастья и справедливости. И мы гордимся тем, что являемся преемниками этой благородной традиции.

Советская литература — новая литература, потому что она порождена новым, советским, социалистическим обществом. Она уходит своими корнями в толщу советского народа, народа необыкновенного и чудесного. Она бережно и любовно воспитывается советским народным государством, великой партией большевиков. И воспитывается не в тепличной обстановке, а в обстановке суровой, величественной, вдохновенной борьбы за новый мир, строительство нового мира.

Советская литература — новая литература, потому что она оплодотворена самым передовым, жизненным, подлинно научным и глубоко революционным мировоззрением, движущим человечество вперед. Она пронизана светом великих идей Маркса и Ленина.

Советская литература — самая идейная и поэтому самая свободная литература в мире. Она не зависит от богатых людей, от меценатов, от частных издательств, от расовой и национальной исключительности, от сословных интересов, от узколичных, карьеристических побуждений. Она совершенно сознательно, естественно и открыто служит породившему ее советскому народу, советскому народному государству, его народной политике. Мнимой свободе писателя капиталистического общества — свободе зависеть от денежного мешка или обслуживать потребности той или другой группы богатых людей — противостоит подлинная свобода советского писателя: всеми силами души служить советскому народу в общем благородном труде по созданию нового, справедливого общества.

Недаром пишущие люди, находящиеся на службе у капиталистов, так же ненавидят нас, советских писателей, как и наше советское общество.

Не случайно г. Шиманский в той же статье «Долг молодых писателей» от проблем английской поэзии внезапно переходит к нападкам на советскую литературу: «В СССР мало художников... отличающихся полной естественностью и совершенной духовной свободой...»

Итак, советские художники, которые сверяют свою писательскую совесть с народной совестью и идут в первых рядах народа в общем благородном труде по созданию социалистического общества,— не свободны. А г. Шиманский, который, на потеху богатым и праздным людям, продел в нос позолоченное кольцо, оказывается, достиг «полной естественности и совершенной духовной свободы». Право, на это не стоит даже отвечать.

Советская литература утверждает в сознании людей новый, социалистический строй жизни и творца этого нового строя — советского человека. За тридцать лет великого труда, борьбы, а особенно в годы Отечественной войны, советский человек показал такие высокие моральные качества, что он может служить идеалом для всего человечества. Советская литература, главным героем которой стал новый человек — творец социалистической жизни, тем самым выступила в художественном развитии человечества как провозвестница нового гуманизма — социалистического гуманизма.

Это обстоятельство, то есть появление на страницах литературы нового положительного героя с безграничной возможностью его развития, морального совершенствования, впервые в истории мировой литературы привело к органическому слиянию реалистического и романтического начал в методе советской литературы. Тем самым советская литература выступила в художественном развитии человечества как новая, мирового значения литературная школа — школа социалистического реализма.

Советская литература замечательна тем, что, будучи единой по мировоззрению, она многонациональна по своим формам. Это обеспечило невиданное многообразие форм советской литературы, в которую каждый народ внес свою художественную традицию и свой неповторимый национальный характер.

Но советская литература многообразна по формам не только в силу своей многонациональности, но и в силу того, что только советский строй обеспечил полный расцвет художественной индивидуальности. Кому не известно, к какой предельной стандартизации и полной обезличенности пришло буржуазное искусство Соединенных Штатов Америки! А с другой стороны, убогий субъективизм, столь характерный для многих западноевропейских и американских писателей времен упадка, привел к пол-

ному распаду литературной формы, к ее разложению, столь наглядному у Джойса, Пруста, Дос Пассоса и у так называемых «сюрреалистов». Этой нивелировке и стандартизации, с одной стороны, и распаду формы, с другой стороны, советская литература противопоставляет естественность, свободу, полноту и многообразие выражения нового социального содержания. Таким образом, молодая советская литература является подлинным новатором в области литературной формы.

Эти особенности советской литературы по праву выдвигают ее на первое место в современном художественном развитии человечества. М. Горький и А. Толстой, В. Маяковский и Э. Багрицкий, А. Серафимович и Ф. Гладков, М. Шолохов и И. Эренбург, Л. Леонов и Н. Тихонов, А. Твардовский и Н. Асеев, Н. Островский и В. Катаев, И. Сельвинский и К. Симонов, К. Федин и А. Малышкин, В. Каверин и И. Ильф и Е. Петров, Н. Погодин и К. Тренев, С. Маршак и М. Исаковский, В. Инбер и А. Сурков — достаточно хотя бы этих немногих имен, современной русской прозы, поэзии и драматургии, чтобы видеть, как многообразна наша литература и как богата она индивидуальностями.

Нечего и говорить о том, что это передовое положение советской литературы ответственно. Оно требует от каждого деятеля советской литературы ясности понимания путей нашего развития и необыкновенной чистоты линии развития. Оно предполагает непримиримую борьбу с врагами советской литературы и с чуждыми влияниями.

К сожалению, не всегда и не все работники литературы понимают это. Большим уроком для всех нас, деятелей литературы, были последние постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре театров и о кинофильме «Большая жизнь».

Огромное принципиальное значение этих документов партии состоит в том, что они напомнили о высоком долге советской литературы перед народом. Они, эти документы, с суровой прямотой показали, в какое болото хотели бы затянуть нашу литературу ее враги и какую поддержку врагам нашим оказывают безыдейность и беспринципность.

В сознании деятелей литературы эти постановления партии произвели коренной перелом. Теперь уже всем думающим и честным литераторам, то есть подавляюще-

му большинству литераторов нашей страны, ясно: надо решительней, смелей освобождаться от пережитков и предрассудков старого, нельзя топтаться на месте, работать по старинке, надо повысить идейно-воспитательное значение литературы, жить интересами нашей современности.

Сознание этого — первый залог нового художественного подъема нашей литературы. Надежной предпосылкой этого подъема является то, что основные кадры литературы серьезно взялись за работу.

Постановления Центрального Комитета создали вокруг вопросов советской литературы обстановку необыкновенного народного интереса и внимания. Народ терпеливо ждет от нас хороших книг. И мы должны дать эти книги.

Путь советской литературы — трудный путь. Новое всегда трудно. Но это благородный и единственный путь, и мы обязаны преодолеть все препятствия, какие могут встретиться на этом пути.

*1946*

# ВСТРЕЧА С ЧИТАТЕЛЯМИ

Дорогие друзья! Позвольте, прежде всего, сердечно поблагодарить за те добрые слова и особенно за те критические замечания, которые были высказаны вами.

Я думаю, друзья мои, что недостаток некоторых выступлений именно в недостаточности этих критических замечаний. Мне уже приходилось немало выступать, и в школах, и на конференциях, и надо сказать, что в школах гораздо более жестоко «чистят».

Мне задали вопрос: «Скажите, смотрите ли вы на «Молодую гвардию», как на законченное произведение?»

Не знаю, будете ли довольны, но мне, как большинству писателей, придется еще неоднократно возвращаться к «Молодой гвардии» и в той или в другой степени ее подправлять. Дело в том, что для вас это произведение уже вышедшее в свет, а стало быть, его можно обсуждать. А для меня это еще совсем не остывший кусок металла, до которого еще нельзя дотронуться рукой, многого еще не вижу. Мне нужно еще некоторое время, чтобы я мог объективным глазом посмотреть на все, и тогда придется с годами некоторые вещи постепенно поправлять, дополнять, вычеркивать.

С этой точки зрения, мне, как автору, особенно ценны те критические замечания, которые бывают со стороны читателей, которые идут непосредственно от их чувств. Если что-нибудь не нравится, они заявляют об этом

безапелляционно, и эти замечания заставляют несомненно призадуматься, это живой, жизненный голос.

Между прочим, недостатков в книге, вероятно, больше, чем вы видите. Остановлюсь на одном из них, справедливо отмеченном в выступлении т. Либерман,— на чрезмерном обилии действующих лиц в этом произведении.

Дело в том, что в художественном произведении, так же как и в доме или квартире, на каждого героя полагается определенная жилищная площадь: нужно иметь время и место для того, чтобы его охарактеризовать и показать в действии. И вот, с точки зрения чисто профессиональной, мне в этом романе следовало бы вывести гораздо меньше действующих лиц. А существо дела при этом условии можно было бы выразить полнее. Но отличие этого романа от многих других в том, что я не имел ни возможности, ни права «сократить» своих героев. Возьмите, например, встречу Олега Кошевого с Улей Громовой в период эвакуации. Это романтическая встреча, вымышленная мною, и она мне, как художнику, подсказывала, что в дальнейшем следовало бы Олега Кошевого и Улю Громову связать проходящей через весь роман романтической дружбой. Естественно, что в этой романтической дружбе, в описании которой я допустил бы много вымысла, я мог бы полнее охарактеризовать и Олега и Улю. И по своему интеллектуальному содержанию эти два героя от взаимного соприкосновения много выиграли бы.

Но я не имел права соединять их такой дружбой, потому что такой романтической дружбы между ними в реальной жизни не было. И я ввел образ Нины Иванцовой, с которой у Олега действительно была романтическая дружба. С художественной точки зрения это можно рассматривать, как введение в роман боковой сюжетной линии, вовсе не обязательной для выражения всей полноты замысла.

С точки зрения чисто художественной, профессиональной, я бы мог сделать не два образа — Виктора Петрова и Анатолия Попова, а сделать один образ, полнее и всестороннее охарактеризовав его. В реальной жизни Попов и Уля Громова были соседями и оба руководили первомайским кружком,— очевидно, мне больше нужен был бы именно Анатолий Попов. Но я не имел права «устранить»

из романа Виктора Петрова, который играл такую большую роль в освобождении пленных красноармейцев. Нехорошо было бы по отношению к памяти этого юноши, погибшего вместе со своими товарищами, приписать его дела и подвиги кому-то другому.

Мне, как художнику, можно было бы не выводить в романе образ Евгения Мошкова. Но я не имел права забыть о нем, потому что Женя Мошков был одним из руководителей «Молодой гвардии» и директором клуба, который был создан молодежью. Он был одним из первых арестован и на допросах держался с беспримерной стойкостью.

Было бы преступлением перед памятью Мошкова, если бы его не было в романе.

Если уж я взял за правило выводить реальные фигуры молодогвардейцев, было бы нехорошо и перед их памятью, и перед их родителями, если бы я зачеркнул сделанное ими и приписал это другим.

Так и получились в романе — с точки зрения чисто художественной — «лишние» действующие лица. И каким бы ни обладал я мастерством и опытом, но все равно я не имел ни времени, ни возможности, ни места для того, чтобы показать всех своих действующих лиц полнокровно. В то же время я не имел права их устранить.

Я мог бы закончить роман патетически, дать ему пафосную или лирическую концовку, которая, возможно, оставила бы более глубокое впечатление. Но я, как видите, заканчиваю перечнем *всех* фамилий погибших участников «Молодой гвардии», потому что чувствую внутреннюю обязанность хотя бы таким образом перечислить их всех — из уважения к их памяти. Это так и останется.

А к основным фигурам, главным действующим лицам, конечно, придется возвращаться не раз.

Обыкновенно меня спрашивают, в какой степени мой роман точно отражает действительность, много ли там художественного вымысла? Это, в частности, будет ответом и на вопрос, заданный в выступлении т. Абрамович — действительно ли был разговор Шульги и Валько?

Конечно, как я сказал, в моем романе очень много фактического материала. Большинство фактов — это реальные факты. Характеры молодогвардейцев, за некоторыми исключениями, я тоже стремился изобразить настолько правдиво, насколько мог, — по рассказам их

родителей, товарищей по школе и оставшихся в живых молодогвардейцев. Даже наружность, за редким исключением, я старался изобразить по тем фотографиям, которые имел, и исходя из того, что рассказывали мне люди, знавшие молодогвардейцев.

Здесь я хочу ответить на одно частное замечание: будто у меня все молодогвардейцы... красивы. Нет, это так кажется. Это кажется просто потому, что я отнесся к ним, как автор, с любовью. Они очень разные. Фотографии, вывешенные здесь, например, совершенно не отражают действительной наружности моих героинь. Люба Шевцова здесь просто нехороша собой, как это часто бывает на фотографиях, особенно любительских. Человека надо знать в движении. Она отличалась подвижностью, живой игрой глаз, девическим обаянием, — в Краснодоне ее считали одной из самых обаятельных девушек, — фотография этого не передает. Что же касается Ули Громовой, то она была совершенно незаурядной красавицей. У меня имеется ее хорошая фотография, а в газетах внешний образ ее искажен. Ее мать, когда получила газету с изображением родной дочери, всплеснула руками и долго не могла успокоиться, что ее красавицу дочь так изобразили.

В романе — среди девушек — только они две и изображены красивыми, и они действительно красивы, да еще Антонина Елисеенко, о которой я только упоминаю. Всех остальных — и девушек и юношей — я изображаю с вполне естественным чувством любви к ним, — вот вам и кажется, что все они красивы. Чем же «красив», например, Сережа Тюленин? Я этого нигде не говорю. У него душа красивая!

Итак, мой роман построен на фактах. Вместе с тем, конечно, это и не история, это, часто, подлинные факты, и все-таки в них много художественного вымысла. У меня имеются, например, вымышленные герои. В Краснодоне не было старого подпольщика Матвея Шульги, играющего, однако, большую роль в романе. История Шульги (фамилия вымышленная) рассказана мне подпольщиками Ворошиловграда — она случилась не в Краснодоне. Рассказывали мне и о других случаях, схожих с историей Шульги. Таким образом, фигура Шульги собирательная в соответствии с замыслом романа, содержащего в себе и критику.

Валько — это реальная фигура.

Или возьмем эпизод с повешением предателя-полицейского, — этот факт имел место в Краснодонском подполье. Участники этого справедливого акта мщения неизвестны, — должно быть, он был совершен взрослыми подпольщиками при участии молодогвардейцев, ныне уже погибших. Никто уже не мог рассказать мне подробностей. Поэтому картина, данная мной, в значительной степени является плодом художественного воображения или «домысла». И Игнат Фомин в значительной мере является вымышленным образом.

Есть несколько других эпизодических фигур, которые вымышлены мной: например, красноармеец Каюткин, или генерал наступающей Советской Армии по прозвищу «Колобок», или старый шахтер Кондра́тович. Но во всех случаях материал, из которого я лепил эти образы, почерпнут из живых фактов жизни.

Многие детали, события, разговоры, переживания, связанные с судьбой людей, которых уже нет, навсегда остались нераскрытыми. Мне приходилось догадываться, «домысливать», как это все было: как поджигали биржу, как происходило освобождение пленных красноармейцев. Ведь все участники этих дел, совершавшихся в глубокой тайне, погибли, никто не может рассказать точно об этих делах.

Кто может сейчас сказать, о чем разговаривали, что думали, переживали юноши и девушки и в часы свершения своих героических дел, и в часы дружеских или любовных бесед? Об этом можно только догадываться. Значит, это и действительная история, и в то же время художественный вымысел. Это — роман.

На читательских конференциях мне иногда говорят, что я даю молодежь «идеализированную». Мне, например, один студент говорил: «Я долго уже живу на свете, живу среди товарищей своих, многих из них люблю, дружу с ними, но очень много вижу недостатков и в себе, и в товарищах. Когда читал «Молодую гвардию», не узнавал себя и своих товарищей. Мне кажется, что вы молодых людей идеализируете, я таких не нахожу».

Он сильно ошибается. Молодогвардейцы — это, разумеется, передовые, но в то же время и обыкновенные, простые советские юноши и девушки. Вы, здесь сидящие, — можно не сомневаться в этом — в аналогичных условиях были бы ничуть не хуже молодогвардейцев.

Но, как вы знаете, живая жизнь бывает «запятнана» многими пустяками и случайностями. Вообще всякая повседневная жизнь полна мелочей, обыденных, скучных, случайных, которые, однако, изрядно заполняют жизнь и часто кажутся важнее, чем они есть на самом деле. Их вовсе не обязан показывать художник, совершенно не обязан. А особенно если приходится изображать людей в сложный и острый период жизни, когда раскрываются самые сильные стороны в людях. Разве вы не знаете, что настоящий человек пробуждается в самых лучших своих сторонах, когда стоит перед большим испытанием?

Изображая молодогвардейцев, пришлось отбросить мелкое, лишнее, повседневное и рассказать главное. В этом состоит задача всякого истинного художественного произведения.

Я студенту задал вопрос: «А скажите, какие недостатки были у Татьяны Лариной?» Он сказал мне: «Трудно назвать». А у Наташи Ростовой? А у тургеневских девушек? То, что они дворянского происхождения? Так это в то время не считалось недостатком!.. Какие недостатки у Гекльберри Финна или Тома Сойера? Не больше, чем у Сережи Тюленина, не правда ли? А ведь я назвал мировые образы *старой* литературы.

Значит, дело не в идеализации, в способе изображения человека. Когда хотите изобразить человека с любовью, показать его настоящие, подлинные черты, это не значит, что вы должны замалчивать в человеке его недостатки, а это значит, что способ изображения должен быть такой, когда недостатки не мешают читателю любить этого человека.

Поэтому я бы не сказал, что я идеализировал своих молодогвардейцев.

В заключение разрешите, товарищи, еще раз поблагодарить вас всех за внимание к моему роману.

*1947*

# ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Вопрос. Вернется ли советская литература после войны к созидательному реализму, который был у нее до войны?

Ответ. Мне кажется, что советская литература не утратила созидательного реализма и во время войны. Несомненно, она будет развивать его и после войны.

Вопрос. Являются ли любовные стихи К. Симонова «С тобой и без тебя» выражением линии советской литературы или уклонением от нее?

Ответ. Стихи Симонова о любви были довольно популярны у нас, но не все из этих стихов встретили одинаковую оценку. Среди этих стихов были такие стихи, которые давали высокое выражение любви, когда это может иметь духовное значение для многих людей. Эти стихи критика оценивала положительно. Но среди стихов были и настолько личные в узком плане, что о них шутили: «Следовало бы издать их в двух экземплярах: один — для него и один — для нее».

Вопрос. Популярен ли в СССР поэт Пастернак?

Ответ. Пастернак никогда не был популярным в СССР среди широкого читателя в силу исключительного индивидуализма и усложненной формы его стихов, которую трудно понимать. У него было два произведения: «1905 год» и «Лейтенант Шмидт», которые имели большое общественное значение и были написаны более просто. Но, к сожалению, он не пошел далее по этому

пути. В настоящее время Пастернак занимается переводами драм Шекспира и как переводчик Шекспира славится у нас.

Вопрос. Популярен ли по-прежнему Маяковский в СССР?

Ответ. Маяковский по-прежнему очень популярен в СССР.

Вопрос. Как отразилось на развитии советской литературы известное постановление ЦК? Не считаете ли вы, что оно ограничило свободу писателя?

Ответ. Самые свободные писатели — те, которые пишут правду. Трудно представить себе более не свободного человека, чем человек, находящийся во власти заблуждения. Поэтому, прежде чем ответить на ваш вопрос, надо выяснить, на чьей стороне правда — на стороне постановления ЦК или на стороне его недоброжелателей. Постановленпе ЦК призвало писателей к литературе высоких нравственных требований и высоких человеческих идеалов. Как известно, это было присуще великой классической литературе, в том числе и английской. С другой стороны, постановление ЦК осудило проявления декадентства и такой взгляд на человека, при котором человек всегда виден сзади, в его самых низменных, мелких, корыстных, пошлых проявлениях. Следовательно, правда на стороне постановления ЦК, и оно обеспечило подъем советской литературы. Я думаю, что советские писатели — самые свободные в мире.

Вопрос. Имеются ли в СССР талантливые юмористы?

Ответ. В СССР много талантливых писателей-юмористов. Среди них наибольшей известностью пользуются Ильф и Петров. К сожалению, Ильф умер перед войной, а Петров погиб в дни войны. Кроме них, можно назвать имена талантливых юмористов и сатириков — С. Маршака, А. Безыменского, Л. Ленча, В. Ардова, А. Раскина, М. Слободского, Я. Сашина. В наших театрах работают талантливые авторы советских комедий — В. Катаев, А. Корнейчук, В. Шкваркин и другие.

Вопрос. Не находите ли вы, что социалистический реализм скорее следовало бы назвать социалистическим идеализмом?

Ответ. Нет. Социалистический реализм отличается тем, что он показывает жизнь такой, как она есть, и одно-

временно такой, какой она должна быть. Это только увеличивает силу реализма. Могу привести пример из области природы. Яблоко, каким оно произрастает в диком лесу, довольно кислый плод. Но яблоко, которое выращено в саду Мичурина или Бербанка, — это одновременно и яблоко, как оно есть, и каким оно должно быть. Несомненно, яблоко Мичурина и Бербанка более выражает сущность яблока, чем дикий, лесной плод. Так и социалистический реализм.

Вопрос. Не находите ли вы, что современные советские поэты уступают таким поэтам, как Блок и Маяковский?

Ответ. Не считаете ли вы, что современные английские поэты много уступают английским классикам? *(Дружный смех.)* Классики отбираются на протяжении столетий. Мы считаем Блока и Маяковского нашими классиками. Очевидно, нам придется еще некоторое время пожить, чтобы новые поколения определили масштаб современной поэзии.

*1947*

# ТОРЖЕСТВО РАЗУМА И СПРАВЕДЛИВОСТИ

Мы, советские люди, настолько привыкли к нашим знаменательным культурным датам, что иногда не полностью оцениваем все значение каждой из них.

Низами — великий гений азербайджанского народа. Но вместе с тем он и наш общий гений, гений всех братских советских народов, мировой гений.

Несчастье старого проклятого времени состояло в том, что азербайджанский народ не знал своего Низами.

Только теперь, разбирая и изучая исторические материалы, мы убедились, что лучшие люди всего мира, современники Низами, знали его, но это были одиночки; лишь в наше советское время гений Низами стал подлинным достоянием азербайджанского народа, всех братских советских народов, достоянием народов всего мира. Великая ленинская дружба народов СССР раскрыла все духовные богатства наших народов, сделала эти богатства нашим всеобщим, великим достоянием.

Мы совершенно справедливо отмечаем, какую огромную роль в содружестве наших народов сыграл великий русский народ. Я говорю об этом не потому, что я русский, а потому, что это — объективная правда.

Мы знаем, что законы общественного развития, открытые нашими великими учителями, — это всеобщие объективные законы. Но ленинизм учит нас, что в каждой стране развитие общества идет своеобразными путями.

Когда-то были две России: Россия — царская, помещичья, буржуазная, эксплуататорская и Россия—революционная, демократическая, Россия великой культуры. Издавна передовое общественное движение в России росло на почве освободительного движения крестьян, а потом революционного движения рабочих, возглавивших и крестьянство. Россия породила таких замечательных общественных деятелей, как Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Плеханов. Россия дала великого Ленина. Россия стала родиной большевизма. Исторически сложилось так, что русский рабочий класс уже с начала нашего века пошел в первых рядах освободительного движения во всем мире. И передовые, наиболее дальновидные люди любого из наших народов прекрасно понимали эту историческую роль русского народа даже в ту пору, когда старую царскую деспотию справедливо называли тюрьмой народов. Эти люди искали сближения с передовой Россией и ее культурой. Моральная сила и благородство этих людей выражались в том, что для понимания передовой роли русского народа им надо было понять, откуда идут проявления великодержавного шовинизма, которые правящие классы старой России пытались в своих корыстных целях привить русскому народу, и одновременно нужно было перешагнуть через местный буржуазный национализм, который не только не способен был принести своему народу освобождение, а готовил ему ярмо чужеземного империализма.

Всем памятно время, когда английские империалисты топтали и всячески унижали достоинство и культуру азербайджанского народа, а люди, которые в те годы декларировали, что они являются выразителями чаяний азербайджанского народа, выразителями его якобы «национальных» интересов, мусаватисты, на деле были первыми и главными лакеями международных империалистов.

На деле эти люди беззастенчиво торговали национальным достоинством и богатствами своего народа. Но среди азербайджанского народа и других наших народов были люди, которые еще при проклятом царском строе прекрасно видели не только царскую, угнетательскую Россию, но и растущую, крепнущую, демократическую, революционную, а потом и пролетарскую, социалистическую Россию. Они прекрасно понимали, что без помощи этой России нет свободы и для их народа. В каждом на-

роде, который исторически был вовлечен в судьбу Российской империи, всегда находились эти замечательные люди, перед светлой памятью которых мы можем и должны сегодня склонить свои головы. Мы знаем эти прекрасные имена просветителей-демократов, а потом и пролетарских деятелей — большевиков из среды азербайджанского народа.

И мы знаем, что их чаяния исторически вполне оправдались. Когда в России победил советский строй, народы Закавказья пошли за этими лучшими людьми, изгнали буржуазных националистов и влились в союз свободных советских республик. Жизнь показала, что только большевики, вступившие в мир с лозунгами подлинного пролетарского интернационализма и братской дружбы между народами, только большевики оказались и величайшими патриотами, дорожившими честью и независимостью *всех* народов, понимающими значение культуры *каждого* народа. И теперь, в условиях победившего социализма, мы воскрешаем все лучшее, что создали наши народы в своем историческом прошлом.

Если бы не было советской власти, азербайджанский народ так и не узнал бы Низами — своего величайшего гения. Кому не известно, что на протяжении многих десятилетий Низами даже не считался азербайджанским поэтом! В старой России он был, так сказать, «вне закона», хотя передовая историография еще в начале XIX века определила, что Низами — сын азербайджанского народа. Французский историк Шармуа, долго работавший в России, писал о том, что Низами родился в Гяндже и, хотя писал на фарси, несет в своем творчестве черты той среды и культуры, которая его породила.

Конечно, Низами был сыном своей феодальной эпохи. Но когда читаешь произведения Низами, невольно поражаешься его пристальному вниманию к человеку. Главной ценностью в мире Низами считал человека. Произведения Низами произвели, например, огромное впечатление на Гете. Он отметил в своих записках гениально поднятое Низами чувство любви, которое перерастает во всеобщее чувство, становится всечеловеческим гуманистическим чувством. Это было новое слово — в то время европейская мысль еще не доросла до этого. В условиях XII века Низами отличался веротерпимостью и отсутствием многих феодальных предрассудков по отношению к другим народам.

Такое произведение, как «Искендер-Намэ», читаешь с чувством гордости за то, что Низами с уважением относится к доблести русского народа, хотя Гянджа, как и Ширван, находилась во вражде с русскими княжествами.

В творчестве Низами чувствуются народные корни. Он широко использует народный фольклор. У Низами можно встретить прямые высказывания против правителей и их прислужников — угнетателей и вымогателей. Приведу примеры из «Сокровищницы тайн»:

Князья слишком много чеканят монет,
В устах проповедников истины нет.
Сбавь плату им — слишком уж жаден их рот,
Надел отними — они грабят народ.

Устами старухи-прядильщицы Низами говорит по адресу шаха:

Законность — вот власти условье земной,
А ты беззаконьем царишь над страной.

Или:

Пред старым и малым, не зная стыда,
Ты грабишь деревни, сосешь города.

Низами славил труд:

Верь, лучше руке труд, какой он ни будь,
Чем за подаяньем ее протянуть.
К труду потому и тянусь я рукой,
Чтоб не протянуть ее перед тобой.
Не нищий — пред кем-нибудь клянчить дирхем,
Тружусь — и свой хлеб заработанный ем!
И белый и черный — все дети земли
В ее мастерской себе дело нашли.
Царапай хоть лист, но безделье гони,
Не пишешь — так перья чужие чини...

У Низами есть прямые высказывания против продажных поэтов-царедворцев:

Но речи родник, порожденный добром,
Водой потечет под продажным пером.
Мздоимцы! За золото б вам умереть,
За золото жадно вы приняли медь.
Продажная братия ваша — она
Вне чести, хоть почестью вознесена.
Но царской парчой обмотавший висок,
Все ж съел напоследок железа кусок,
А кто перед златом, как ртуть, не дрожал,
Железных Санджара кусков избежал [1].

---

[1] Перевод Мариэтты Шагинян.

Здесь явный намек на то, что Санджар осыпал своих поэтов-фаворитов золотом и милостями (что, правда, не мешало ему по произволу расправляться с ними). И Низами горд тем, что он «перед златом, как ртуть, не дрожал».

Низами отличается от своих современников глубоким пониманием того, что счастье человечества — в торжестве разума, справедливости, совести. Эти черты Низами пережили восемь столетий. Поиски счастья и справедливости, всегда присущие именно народу, были глубоко свойственны творчеству и натуре Низами, который даже по своему непридворному быту резко отличался от поэтов своего времени.

Почему мы так уважаем наших классиков? Потому, что только мы, люди нового общества, умеем находить у них то лучшее и передовое, что стремимся сами осуществить в жизни миллионов людей. Правда, мы ушли далеко вперед по сравнению с ними, с их временем, но мы любим и ценим их за их подлинный гуманизм и патриотизм, который питается любовью к народу и лишен черт шовинизма.

Восемьсот лет тому назад, когда общество было раздираемо феодальной резней, в Азербайджане нашелся поэт, который смело сумел поднять свой голос за счастье всего человечества. Вот почему Низами жив и служит нашему делу. Снова и снова подтверждается старая марксистская истина: только тот художник может жить в веках, который сумеет, при всей поправке на его время, отразить подлинный дух своего народа.

Конечно, в ту феодальную эпоху Низами не мог быть «демократом». Как и все великие классики мира, он был исторически ограничен, имел свои исторические предрассудки.

Наш советский народ, который руководствуется марксистско-ленинским учением, уважает все лучшее в прошлом, но не раболепствует перед прошлым. Маркс говорил, что коммунисты «штурмуют небо». А нельзя штурмовать небо без критического отношения к прошлому. Именно благодаря этому мы правильно и всесторонне понимаем значение прошлого для нас.

Азербайджанский народ, который успешно строит свою культуру — национальную по форме и социалистическую по содержанию, — начинает сознавать, какую

огромную роль в развитии культур человечества, особенно на Востоке, играла его прошлая культура. И только теперь эта культура становится всеобщим достоянием человечества.

С помощью русского языка литература любого из наших народов становится достоянием всех народов СССР и переводится на языки народов других стран. Благодаря русскому языку, на который мы переводим все лучшее, что есть в литературе наших народов, сейчас подняты из прошлых веков и стали достоянием миллионов людей труды прекрасных гениев этих народов. И теперь всему миру видно, что эти имена достойны занять место среди светочей человечества.

Азербайджанская советская литература растет на почве замечательных классических традиций, уходящих в давние века. У ее истоков высится славное имя Низами.

В традиции азербайджанской советской литературы входит замечательное, прогрессивное, проникнутое глубоким гуманизмом, страстным сочувствием делу освобождения родного народа и острой критикой феодальных пережитков наследство просветителей-демократов XIX века, родоначальником которых можно считать выдающегося писателя и философа-материалиста Мирзу Фатали Ахундова.

Одной из примечательных особенностей творческой деятельности азербайджанских просветителей-демократов XIX века является их духовная связь с передовой, демократической русской мыслью.

Эту прекрасную черту своих отцов унаследовала и советская азербайджанская литература. Поэтому можно сказать, что она сложилась не только под влиянием своих национальных традиций, но и под влиянием великой русской литературы.

Но дело не только и даже не столько в литературных традициях. Дело в том, что азербайджанская советская литература порождена новым, советским строем, новым Советским Социалистическим Азербайджаном — в условиях братской дружбы советских народов и высоко развитой национальной культуры, созданной трудовыми усилиями народа, под руководством великой Коммунистической партии.

Советский народ всегда высоко оценивал творчество выдающихся советских азербайджанских поэтов.

Но, пожалуй, наиболее примечательным явлением в развитии современной азербайджанской литературы является рождение новой, реалистической, полнокровной художественной прозы.

Можно было бы отметить и некоторые новые явления в области драматургии. Конечно, азербайджанской советской литературе еще предстоит большой путь роста на основе учебы и самокритики. Но это уже большая, развитая литература. Благодаря переводам ее на русский язык она вошла в культурный фонд всего советского народа.

Этих успехов советская азербайджанская литература достигла, успешно преодолевая националистические предрассудки и пережитки, в борьбе против чуждых влияний, верная пути социалистического реализма, верная своему народу, верная благородным идеям Коммунистической партии.

Можно не сомневаться, что на этом светлом пути азербайджанская советская литература достигнет таких вершин, о которых не могли мечтать ее предшественники, как бы велики они ни были.

*1947*

# О ДВУХ СТОРОНАХ ТВОРЧЕСТВА С. Я. МАРШАКА

Дорогие товарищи! Мы собрались здесь для того, чтобы отметить шестьдесят лет жизни нашего общего друга, старого товарища и соратника, Самуила Яковлевича Маршака. *(Аплодисменты.)*

Самуил Яковлевич принадлежит к самым крупным писателям нашей Советской страны, к той когорте писателей, которые принесли советской литературе общенародное признание и мировую славу.

Как о писателе такого масштаба, о Самуиле Яковлевиче можно много говорить и отмечать самые различные стороны его великолепного таланта. И я думаю, что, несмотря на отсутствие доклада, судя по числу писателей и почитателей таланта Самуила Яковлевича, которые здесь собрались, мы более или менее сумеем на этом торжественном вечере охарактеризовать все эти стороны и грани яркого таланта Самуила Яковлевича.

Со своей стороны, я хочу остановиться только на двух сторонах его творчества.

Мне кажется, что если рассматривать Самуила Яковлевича в разрезе детской литературы, то он является *первым* во всей той линии развития советской детской литературы, которая выделяет ее в мире как основательницу совершенно новой, принципиально новой литературы для детей. Маршак в полной мере является отцом этой литературы, и новаторство его в этой области

имеет настолько принципиальное значение, что можно смело, без преувеличений сказать, что творчество Самуила Яковлевича для детей является новым словом в мировом развитии детской литературы.

В чем я вижу эту особенность Маршака как детского писателя? Я вижу ее в том, что он первым среди всех писателей, существующих в мире, сумел рассказать самым маленьким детям о содержании нашей новой жизни, передать им новые идеалы, то есть, короче говоря, заговорить с детьми младшего возраста по самым основным вопросам политики, о чем никто и никогда за все время существования детской литературы с детьми этого возраста не разговаривал. Существовало представление, что детям, самым маленьким, можно прививать только общие понятия добра и зла, справедливости и несправедливости, честности и нечестности. И действительно, попытки некоторых псевдовоспитателей в псевдокоммунистическом духе преподать маленьким детям вопросы политики как бы подтвердили эту истину: нам пришлось исправлять многое из того, что было сделано в советской школе, именно потому, что эти люди неумно и неумело обращались к маленьким детям с политическими вопросами и задачами и терпели крах.

И Маршак, собственно говоря, первый в развитии детской литературы сумел и доказал, что можно рассказать советским детям решительно все самое главное и важное о том, что отличает наше советское общество, наш советский народ и советское государство от всякого другого. Он сумел рассказать детям и об эксплуатации человека человеком, он сумел рассказать им и о национальной розни и дискриминации, и о колониальной зависимости. Он сумел рассказать им о характере и значении нашей советской Родины и нашего государства и его отличии от государств в прежние времена.

И все это ему удалось потому, что он все эти большие вопросы взял в общем гуманистическом разрезе развития человечества и сумел эти понятия передать детям через всю новую конкретность советской действительности.

Если вы возьмете творчество Маршака с самого начала его деятельности и до последних его вещей, в частности последней поэмы, то вы убедитесь в справедливости моих слов.

Надо сказать, что все лучшие силы детской литературы, которые работают сейчас для младшего детского возраста, те, которых мы хорошо знаем, — Сергей Михалков, Агния Барто и, может быть, другие, — все они в этом отношении являются учениками Маршака, последователями именно его линии. Жизнь показала, что именно линия Маршака и есть наиболее жизненная линия. Вдруг оказалось, что этот избранный Маршаком наиболее трудный путь передачи детскому сознанию самых высоких и сложных понятий политики, понятий большого социального содержания, — этот путь и оказался наиболее верным путем. Те же писатели, которые пытались решать эту задачу без учета огромных изменений, принесенных советским строем, и обращались к детям в обычной, традиционной манере, оперируя примерами, взятыми или только из животного царства, или только из детской игры как таковой, или увлекаясь отвлеченной, абстрактной фантастикой западноевропейского происхождения, — эти писатели не имели настоящих, больших последователей в развитии детской литературы именно в силу того, что они не ответили духу нового, советского ребенка и не принесли с собой чего-то принципиально нового, а были только большим или меньшим «усовершенствованием» того, что уже существовало в прошлом.

Поэтому я прежде всего и хочу отметить эту главную сторону в творчестве Маршака: он является новатором мирового масштаба в развитии детской литературы, потому что сказал в ней действительно новое слово детского писателя социалистического общества. *(Аплодисменты.)*

Вторая черта творчества Самуила Яковлевича, на которой я хотел бы остановиться, — это черта, которая относится уже, так сказать, ко всем сторонам его творческой деятельности.

Как вам известно, Маршак является не только детским писателем. Маршак является автором драматических произведений, опирающихся на сказочную традицию. Маршак является автором замечательной политической сатиры, за которую он так же, как и за свою драматическую деятельность, получил звание лауреата Сталинской премии. И, наконец, Маршак является великолепным переводчиком западноевропейской, в частности английской поэзии, которая в переводах Маршака, в его

художественной интерпретации стала фактом русской поэзии.

На первый взгляд кажется, что эти разные стороны как бы несовместимы. Может возникнуть вопрос, — что же, собственно говоря, соединяет их в одном человеке и чем можно объяснить, что он занимается одновременно, и притом успешно, стихами для детей, драмой-сказкой, надписями и подписями к карикатурам и плакатам, переводами Шекспира и стихотворениями Бернса? Как это соединяется в одном человеке, что во всем в этом общего?

Мне кажется, что это соединяется в Маршаке через изумительное и не так часто распространенное качество, существующее в нем (может быть, в наибольшей степени, чем среди других наших поэтов) светлое и прозрачное *пушкинское начало,* при котором Маршаку решительно все, к чему бы ни притронулась его рука, хочется сделать очень ясным, светлым, прозрачным, гармоничным. И если вдуматься в формальную сторону этих очень разных видов творческой деятельности Маршака, то мы в этой формальной стороне можем отметить *это* общее начало. Берется ли Маршак за политическую сатиру или сказку, за перевод Шекспира или за детское стихотворение, он все это воплощает в формы необычайно простой, прозрачной, ясной поэтики. Всем своим творчеством он является коренным отрицанием формалистической линии в поэзии, и не только формалистической линии, а коренным отрицанием всякой литературщины в поэзии.

Вот это стремление и желание — любой факт прямой политики или фольклора или специфику перевода на русский поэтический язык другого поэтического языка перевести в ту же прозрачную, естественную ясность, какой может быть написан любой стих для ребенка самого младшего возраста, — вот это и есть то, что является для Маршака источником его, если хотите, профессиональной гордости. В сущности говоря, если бы маленькие дети были бы так же образованны в прямой политической борьбе нашего времени, то есть знали бы, что за люди противостоят в этой борьбе друг другу, то они смогли бы понять и подписи Маршака под плакатами, и его эпиграммы, которые печатаются в «Правде»: многие из них они уже понимают, — те, где нет собственных

фамилий, где дети не могут еще знать, что за люди там изображаются. Но во всем остальном это может быть понятно и ребенку.

Все, что мы знали у Шекспира, у Бернса, у Китса, у других английских поэтов, над чем ломали копья и раньше поэты России и что стояло перед нами всегда как некий сложный ребус, за которым мы должны были угадать живые чувства, страсти и движения разума автора этого творения, — все это в переводах Маршака предстало как художественный факт нашего общего поэтического развития. Самые сложные мысли, нюансы и оттенки Шекспира зазвучали вдруг в переводах Маршака с необычайной ясностью, предстали перед нами в их подлинной гармонии, также пронизанные этим удивительным светом необычайно ясного, порой до наивности, так сказать, почти детского пера, которое все самое сложное и трудное перевело на язык простого, ясного, прозрачного и светлого.

Эта черта — одна из замечательных черт и сторон пушкинского гения. Конечно, у нас нет Пушкина. К сожалению, наш Пушкин еще не родился. Но в нашей критике и литературоведении существует ложное представление, что будто бы в развитии советской поэзии вообще отсутствует, собственно говоря, самая генеральная линия великой русской поэзии — линия Пушкина. Обычно наши современные творческие направления делят в зависимости от того, идут ли они от русского символизма, от французского символизма, от акмеизма или от Некрасова и т. д. И находится много таких линий. Создается впечатление, что в развитии современной советской поэзии вообще нет самой главной линии — пушкинской линии. А стоит посмотреть на творчество наших поэтов под этим углом зрения, как мы сразу увидим: нет, у нас есть пушкинская линия, у нас только Пушкина нет еще пока.

С. Я. Маршак идет в нашей поэзии именно по этой *пушкинской линии*. Если искать родства его стихов с какими-нибудь стихами в прошлом, то они прежде всего родственны пушкинскому стиху. И пусть это парадоксальное мое утверждение не будет вами принято в том смысле — а что похожего у него на «Полтаву» или на «Я помню чудное мгновенье»? Пусть это будет понято в том прямом и в то же время сокровенном смысле,

в каком я сказал: творчеству Маршака присуща пушкинская ясность стиха, прозрачность, отсутствие литературщины, принятие стиха только тогда, когда он может с такой же ясностью и прозрачностью дойти до любого читателя.

Я считаю для себя лично достаточным остановиться на этих двух сторонах поэтического творчества Маршака, которые делают его для меня, как его товарища и работника в литературе, поэтом совершенно необыкновенным, незаурядным, исключительным и именно поэтому дают мне право назвать его одним из самых крупных писателей и поэтов современности.

А за всем этим разрешите мне и от имени Правления Союза советских писателей, и по поручению партийной организации нашего Союза писателей, и от лица всех вас, здесь собравшихся, передать Самуилу Яковлевичу самый горячий, самый сердечный привет в день его 60-летия и пожелать ему еще многих и многих лет жизни и дальнейшего расцвета его необыкновенного таланта, чудесного еще и потому, что он и сейчас, когда ему исполнилось шестьдесят лет, не стоит на месте, а продолжает развиваться и дает свои, может быть, наиболее великолепные плоды! *(Продолжительные аплодисменты. Все встают и стоя приветствуют С. Я. Маршака.)*

*1947*

# О ПОСТАНОВЛЕНИЯХ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА ПАРТИИ ПО ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Постановления Центрального Комитета партии об ошибках журналов «Звезда» и «Ленинград», а также по вопросам развития кинематографии, в связи с критикой кинофильма «Большая жизнь», и о репертуаре наших театров — имеют крупнейшее принципиальное значение для развития нашей литературы и искусства.

Постановления ЦК ВКП(б) освещают единственно верный и испытанный путь, следуя по которому только и могут успешно развиваться советская литература и искусство, — благородный путь служения советскому народу, советскому государству в деле коммунистического воспитания народа, воспитания новых поколений.

В докладе товарища А. А. Жданова с обстоятельностью и глубиной раскрыт главный противник, который стоит на пути к высокой идейности и партийности нашей литературы. Этот противник не только М. Зощенко или А. Ахматова; сами по себе они не так уж «сильны». Бороться надо с тем, что их породило. А. А. Жданов проанализировал литературную традицию, издавна противостоящую традициям русской революционно-демократической литературы и тем более традиции советской литературы. Она, эта чуждая нам традиция, опирается на

теории так называемого «чистого искусства», «искусства для искусства», которые в прошлом развитии России в значительной своей части были заимствованы у западного буржуазного искусства и уже довольно давно пытаются увести передовые силы русской литературы с пути преобразования общества на лучших, справедливых началах в область безыдейную, аполитичную и тем самым притупить наше оружие.

После доклада А. А. Жданова стало ясно, что сейчас, как никогда, вырастает роль нашей литературной теории и критики. Именно она должна определить и конкретных носителей этой опасности, стоящей на нашем пути, и истоки этой опасности. Поэтому одна из основных наших задач — произвести резкий поворот к вопросам теории и критики.

Линия безыдейной, аполитичной литературы, противостоящая нашей линии развития, тоже имеет своих учителей. Сейчас эта линия проявилась главным образом во всевозможных формалистско-эстетских воззрениях.

А формалистско-эстетское отношение к искусству имеет своих прародителей. Учителя этой формалистско-эстетской школы — эпигоны субъективного идеализма.

Идейной основой многих предреволюционных школок декаданса можно считать «философию» Ницше и Бергсона. Не всегда заметно непосредственное влияние самой «философии», зачастую оно передается через западноевропейские литературные образцы.

Влияние Ницше в предреволюционной литературе, в особенности западноевропейской, было значительным.

Гамсун не случайно пришел к фашизму. Ницшеанские корни его «философии» особенно легко вскрываются в таком произведении, как «Мистерии», где рассуждения Нагеля о нескольких «сверхгениях» совпадают с пошлыми рассуждениями Ницше о том, что «народ представляет собой обход, который делает природа, чтобы создать шесть-семь великих людей».

Вся линия ницшеанской философии, считающей, что «это только нравственный предрассудок, будто истина имеет более цены, чем иллюзия», лежит в основе эстетско-формалистских дореволюционных школок.

Оскар Уайльд, как известно, художественному вымыслу приписывал бо́льшую достоверность, чем реальным фактам. «К искусству нельзя подходить с меркой того,

насколько оно похоже на действительность. Оно скорее покрывало, чем зеркало», — говорил Уайльд.

«Никакой закон не управляет, мы одни только выдумали причины, последовательность, соотношения, относительность, принуждение, число, закон, свободу, основание, цель». Это отрицание закономерности общественного развития лежит в основе ницшеанских взглядов и приводит к крайнему субъективизму в области искусства. Трудно себе представить что-нибудь более враждебное нашему мировоззрению, чем это эпигонское «мировоззрение». Однако предреволюционные школки оказывали свое влияние на известные слои интеллигенции и в годы революции, и в пору дальнейшего развития советской власти и проявились в индивидуалистических ошибках некоторых наших поэтов.

Влияние философии Бергсона, а потом Фрейда сказывалось в зарубежной литературе даже на творчестве таких выдающихся, прогрессивных писателей, как Томас Манн, Стефан Цвейг. Что же говорить о писателях вырождения, как Пруст, Джойс, а также Селин, этот фашиствующий выродок, оплевывающий человека и все человеческое.

Конечно, иначе, чем это проявлялось в буржуазной литературе Запада, влияние ницшеанской философии сказывалось порой и в отдельных произведениях советских писателей. Бергсонианско-фрейдистские взгляды явно мешали на одном из этапов его развития такому талантливому советскому писателю, как Всеволод Иванов. Его книга «Тайное тайных» утверждала примат «подсознательного» в человеке, в книге отсутствовало понимание законов общественного развития, книга просто отрицала их.

Влияние Ницше и Бергсона, преломленное через дурные образцы современной западноевропейской литературы, увело в сторону от жизни писателя Юрия Олешу и привело его к перманентному кризису.

И стоит напомнить, что сумбурная повесть М. Зощенко «Перед восходом солнца»... тоже является продуктом фрейдистских взглядов.

Наши критики должны дать ряд серьезных, глубоких статей, в которых было бы прослежено, как сказывается на развитии советской литературы — в прошлом и в настоящем — влияние различных литературных школ. На

конкретных примерах прозы, поэзии и драматургии нужно показать, какие влияния приходилось преодолевать художнику на пути его идейного творческого роста. Вспомним Маяковского. Ведь он тоже начинал свое творчество в период господства безыдейных литературных школ. Но он перешагнул через них, он сразу сомкнулся с великой революционно-демократической линией русской поэзии, а после Октября стал во главе нашей, советской поэзии.

Критики должны напомнить нам о философских течениях, которые противостоят нашей идеологии и остатки которых все еще продолжают сказываться в произведениях некоторых советских художников.

У Оскара Уайльда, у Гамсуна влияние Ницше и Бергсона можно прощупать почти в их непосредственном «философском» выражении. Мы же имеем дело с эпигонами эпигонов. В нашей поэзии эти чуждые влияния проявляются в тенденции формалистско-эстетской. Неправильно думать, будто формалист — это человек, только изобретающий какие-то кунштюки в области формы. Это тоже имеет место, но формализм — это течение, которое не хочет объяснять явления литературы условиями общественного развития, которое стремится отделить литературный ряд, литературный процесс от процесса общественного, не хочет видеть общественной роли литературы и рассматривает ее изолированно, отвлеченно.

Как будто все хотят, чтобы советская литература, советское искусство обладали высокими качествами, но при этом не отдают себе ясного отчета в том, о каком качестве идет речь.

В постановлении Центрального Комитета партии о кинофильме «Большая жизнь» такие крупные режиссеры, как С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, зачинатели советского кино, можно сказать, его первая слава, справедливо обвинены, за их последние фильмы, в недоброкачественной работе. Как же случилось, что такие общепризнанные мастера не оказались в передовых рядах борцов за высокое качество?

Это произошло потому, что они забыли то, что раньше обеспечивало успех их творчества, — новое содержание. Их породила наша Великая Октябрьская социалистическая революция. Своими фильмами «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» они раскрыли перед миром неожиданное богатство совершенно нового

идейного содержания. И форма этих произведений тоже оказалась совершенно неожиданной, потому что порождена была новым, раскрывшимся в них содержанием. Но Пудовкин и Эйзенштейн начали забывать о том, что их подняло. Вопросы качества встали перед ними как вопросы узкоэстетические. И сколько бы они ни говорили о высоком качестве, как бы искренне к нему ни стремились, само искусство их начало застывать, приобретать черты известной холодности, потому что утеряло то главное, что его отличало и поднимало.

Иные думают, что в снижении качества литературы повинны только молодые писатели, работающие над новыми темами современности, но не вполне овладевшие формой. Нет, в снижении качества в еще большей степени виноваты некоторые из крупнейших, авторитетных художников в области кино, в области литературы и театра, которые сами не заметили, как они отошли от животворящих тем социалистического строительства, тем большого социального содержания.

В тех идейных провалах и ошибках, о которых мы сегодня говорим, повинна и наша критика. Формалистская линия переплетается в нашей критике с субъективизмом оценок. Утеряно то правило, о котором говорил великий Белинский, — проверять искусство действительностью. Для такой критики характерен субъективно-эстетский подход к явлениям литературы, отсутствие в оценке этих явлений связи с конкретной жизнью. При таком абстрактном критерии художественности совершенно пропадает представление о нашей литературе как о богатом идейно-художественном процессе, в котором отражается наша действительность.

Мы не можем дальше расти и развиваться, если коренным образом не улучшим нашу литературную критику.

Во всех трех постановлениях Центрального Комитета ВКП(б) о литературе и искусстве настойчиво звучит требование высокого идейно-художественного качества, предъявляемое к нашему искусству, причем сегодня вопрос рассматривается прежде всего с точки зрения идейных, политических задач искусства. Если советские художники осознают это главное требование, то остальное они, несомненно, сделают успешно, потому что они люди талантливые.

Теоретическая мысль, сосредоточившись на этом вопросе, должна расчистить путь советскому искусству от вредных влияний, тормозящих его рост.

«Конечно, наша литература, отражающая строй более высокий, чем любой буржуазно-демократический строй, культуру, во много раз более высокую, чем буржуазная культура, имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали, — говорит А. А. Жданов. —... Каждый день поднимает наш народ все выше и выше. Мы сегодня не те, что были вчера, и завтра будем не те, что были сегодня. Мы уже не те русские, какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не та, и характер у нас не тот. Мы изменились и выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, которые в корне изменили облик нашей страны.

Показать эти новые высокие качества советских людей, показать наш народ не только в его сегодняшний день, но и заглянуть в его завтрашний день, помочь осветить прожектором путь вперед — такова задача каждого добросовестного советского писателя».

В этом движении вперед советской литературы огромную роль должна сыграть наша теоретическая мысль. Нам нужно, чтобы наш советский человек получил свое полнокровное выражение на страницах советской литературы. Если мы сможем показать советского человека во весь его рост, в его развитии, — мы покажем самое главное.

Мне хочется сказать о некоторых особенностях нашего социалистического реализма, на которые мы, очевидно, недостаточно обращали внимание в прежней теоретической работе — о «революционной романтике». В силу величайшей самонадеянности невежества, которую можно отчасти оправдать юностью, некоторые из нас, в том числе и я, довольно решительно в период существования РАППа выступали против романтики. Между тем практика советских писателей противоречила этой теории. За нашими плечами стоит великая русская классическая литература, которая на весь мир прославилась своим реализмом. Но она в своей значительной части романтична в самом высоком понимании этого слова. Странно представить себе, что критический реализм жил только пафосом отрицания, что он ничего не утверждал и не ставил перед собой никаких идеалов. Русская литература тем и славна и знаменита, что она изобилует положительными

образами, освещенными сознанием того, что жизнь может и должна быть лучше. В западноевропейской литературе XIX века существовал заметный разрыв между реальным и «идеальным». Реалисты Флобер и Золя правдиво изображали общественное зло, но не видели передовых людей своего времени. Революционный романтизм Гюго большей частью не опирался на правдивое изображение истории. У других, то есть у реакционных романтиков западноевропейской литературы, «идеал» — в уходе от действительности в фантастику, в мистику, в символ. Приходится обязательно выбирать между «некрасивой реальностью» и «нереальной красотой», по удачному выражению Т. Мотылевой.

Русская литература XIX века, начиная с Пушкина, не знает такого резкого разграничения реализма и романтизма. Она оплодотворялась освободительным движением народных масс, поисками справедливости. Особенность русской литературы — видеть и находить элементы красоты в самой действительности и звать людей к лучшему. Отсюда привлекательные, светлые, сильные положительные образы русской литературы, отличавшиеся реалистической правдивостью и, одновременно, выступавшие носителями тех общественных идеалов, которыми были одухотворены их авторы.

Каким новаторством, по существу, было появление «Записок охотника»! В дневнике Льва Толстого есть запись: «Читал «Записки охотника» Тургенева, и как-то трудно писать после него». Сейчас это воспринимается как кокетство гениального человека. Но у Толстого это не было кокетством: Тургенев первый в литературе показал, что русский крепостной крестьянин — человек, да еще какой интересный и многообразный человек! «Записками охотника» Тургенев открыл для литературы целую галерею народных характеров. В западноевропейской литературе мужик был воплощением какого-то звериного начала, как в «Шуанах» Бальзака, или «Земле» Золя, или изображался сентиментально-идеализированно, как у Жорж Санд. Тургенев же создал реальный образ русского крестьянина с большим сердцем и душой. Тургенев создал его, согреваемый любовью к крестьянину, создал во имя его высвобождения от крепостной зависимости, провидя в нем и черты гуманиста (например, в Касьяне с Красивой Мечи), и черты преобразователя

(например, в Хоре, которого он сравнивал с Петром Великим).

Но слабость положительных образов русской литературы до Горького кроется в том, что большей частью наши классики не видели тех положительных героев, которые в историческом развитии являлись ведущим, преобразующим началом.

У Горького впервые его положительный герой выступил как действительно положительный герой истории, носитель передового начала общественного развития. Поэтому Горький был подлинным новатором не только по отношению к западному реализму, но и по отношению к русскому. Горький — родоначальник социалистического реализма [1].

---

[1] *Примечание автора.* Читатель, который знаком был с этой и некоторыми другими моими статьями 1946—1950 годов, обратит внимание на то, что формулировки мои о месте и роли романтики в старом, классическом реализме теперь выправлены мной в свете тех критических замечаний, которые были признаны мною правильными в результате проходившей в те годы дискуссии. Внимательный читатель предлагаемого сборника статей согласится со мной, что я имею полное право на эти исправления, так как повинен был *здесь* скорее в небрежности формулировок, чем в ложности взгляда. Небрежность формулировок состояла в том, что они позволяли истолковать мой взгляд на романтику как признание только лишь за ней художественного изображения положительных явлений жизни. Но тогда получалось бы, что под реализмом понимается не вся полнота изображения жизни, а только лишь ее отрицательных явлений. Между тем, нетрудно видеть, что именно против такого представления о реализме я как раз и борюсь. Под романтикой в литературе надо понимать художественное выражение или воплощение желаемого, должного, мечты художника. В тех случаях, когда желаемое и должное — мечта — не уводят от жизни, а вытекают из правдивого изображения самих явлений жизни, эта романтика выступает как необходимый и важнейший элемент всякого большого, подлинного, «крылатого» реализма. Внимательный читатель сборника может убедиться, что эта мысль проводится мной на протяжении многих лет моей литературно-критической деятельности.

Но с этой точки зрения можно видеть, насколько неточна и непоследовательна другая моя формулировка — о слабых сторонах старого, классического реализма, которую я здесь сохранил, можно сказать, по соображениям «педагогическим». Конечно, можно назвать классиков русского и особенно западного реализма, которые, как я писал тогда, *не видели* положительных героев, выдвигаемых историческим развитием общества. Но это было «слабостью» этих писателей не только по сравнению с социалистическим реализмом, а и по сравнению с другими, более зрячими, а потому и более мощными представителями

Было бы, конечно, наивно думать, что в западноевропейском критическом реализме совсем нет традиции в изображении положительного. Она есть, особенно в той литературе, на которую падает свет французской революции (Стендаль, Бальзак). Отсвет чартистского движения лежит на произведениях Диккенса, хотя он сам не был чартистом. Он первый в западной литературе понял величие и значение простого человека. Правда, про него тоже можно сказать, что он не видел положительного героя истории там, где он был в реальности. Диккенс часто впадал в сентиментальность и идеализацию. Но это была великая гуманистическая школа. Писатель Честертон, который был реакционным человеком (но тем это любопытнее), писал, что Диккенс оптимистичен потому, что он народен. Кто это сказал, что люди, живущие в лишениях, обязательно пессимисты? — вопрошает Честертон. — Нет, народ оптимистичен. Пессимисты — это аристократы. Народ верит в победу справедливости

---

классического реализма. В иных случаях (как это было, например, с Достоевским) классики-реалисты хотя и видели новых героев, рождаемых жизнью, но не только не признавали их положительными, а обрушивались на них со всей силой отрицания и даже стремились их оболгать, исходя из своих реакционных взглядов. Это, несомненно, тоже пагубно отражалось на самом реализме. Но если бы в положительных образах классического реализма совсем не были бы отражены передовые прогрессивные элементы истории, какой же это был бы реализм?! Подобный взгляд несправедлив уже по отношению к Пушкину или,— как я сам доказываю в статье, — по отношению к Тургеневу. В свете ленинских высказываний о Толстом, вскрывших до конца сущность противоречий его мировоззрения и творчества, следует, что моя формулировка неточна и по отношению к Толстому. Что же можно сказать о писателях — революционных демократах — Некрасове, Чернышевском?

Очевидно, правильнее было бы сказать не то, что большинство классиков-реалистов *не видело* положительных героев, рождаемых жизнью, а то, что ограниченность мировоззрения (даже самого прогрессивного) не позволяла классикам-реалистам до конца *понять,* а потому и *изобразить исторически верно* подлинные силу и слабость своих положительных героев. И, однако, многие черты своих героев, выдвинутых историческим развитием, классики-реалисты отобразили удивительно верно и хорошо.

Великая историческая роль Горького состоит не только в том, что он увидел и изобразил нового героя истории, а и в том, что он увидел и изобразил его глазами социалистического пролетариата. Это и сделало Горького родоначальником социалистического реализма. (*А. Ф.,* 1956.)

и добра. Честертон говорит: если литература — это обобщение, сгущение красок, то почему принято обобщать и сгущать все злое, критическое, сатирическое, ироническое и почему нельзя обобщать и сгущать добро?

В каком же счастливом положении находимся мы, советские писатели, не только в сравнении со старыми западноевропейскими, но и с дореволюционными русскими писателями! Наше общество строится на началах исторической справедливости, мы в реальной действительности видим необыкновенного, прекрасного советского человека с его необычайными духовными качествами, все более формирующимися в нелегкой борьбе с пережитками капитализма.

Если мы сумеем правдиво и художественно показать советского человека, мы разрешим девять десятых задачи, стоящей перед нами.

Когда говорят о слабости нашей драматургии, то надо прежде всего уяснить, в чем заключается эта слабость. Наша драматургия слаба главным образом тем, что не умеет еще достойно изображать передового советского человека. Проблема показа положительного героя нашего времени особенно остра для драматургии, этого труднейшего вида литературы, где конфликт различных начал дается в наиболее обнаженном виде.

Основной конфликт нашей эпохи — конфликт нового, социалистического со всеми проявлениями старого, отживающего — находит самые многообразные формы. В изображении старого, то есть «зла» если говорить условно, имеются все же бо́льшие традиции, чем в изображении нового. Но пока писатель не владеет новым, то есть положительным, как может он разрешить этот конфликт в своем произведении? Он — раб конфликта. А нужно быть его хозяином, господином. Только тот, кто находится во всеоружии современного положительного начала и смотрит вперед, только тот может во всю силу показать и величие и напряжение, и трудности борьбы в конфликте эпохи. В этом великое значение «революционной романтики» в социалистическом реализме.

Писатель, который не понимает советского человека, показывает его серым, неинтересным, сухим, книжным, говорящим общеизвестные, скучные истины, в то время когда этот человек совершил величайшую революцию, построил социалистическое государство, одержал победу

в такой войне, какую мы пережили, и владеет самым передовым мировоззрением, какое когда-либо существовало на земле, — если писатель не видит этого, такой писатель, конечно, жалок. Если писатель может изобразить нашего человека во всю силу его душевных качеств, такой писатель — хозяин конфликта, и ему ничто не страшно, он может показать и все трудности, и недостатки, и противоречия.

Собственно говоря, это и есть самое главное. Изображение нового в литературе очень тесно связано с проблемами формы. Между тем форма — это один из жупелов, которым формалистическая эстетская школа пытается запугать деятелей нашей советской литературы. Конечно, у нас много писателей, и особенно из молодежи, далеко не достаточно работающих над формой. Не нужно забывать, что в области формы мы, советские писатели, подлинные новаторы, а эстетские взгляды формалистов — взгляды отсталые. Если честно разобраться в том, что собой представляют, с точки зрения формы, предреволюционные и пореволюционные упадочные русские и западноевропейские школки, то прежде всего можно увидеть две, на первый взгляд, противоположные, но одинаково вредные для нашей литературы тенденции.

Первая — невероятно холодная скованность формы, скованный, тяжеловесный стих, холодно отточенная, жестяная проза. А истинный реализм свободно и просто откликается на явления действительности, и он всегда был в области формы новатором. Пример этому — «Дон-Кихот» или «Война и мир». Где было что-нибудь похожее? А Чехов? А Тургенев?

Что собой представляют «Записки охотника» по форме? Это — исключительные по свободе, изяществу, свежести, выпуклости характеров новеллы. Они совершенны по форме и в то же время дают свободу мысли и чувствам.

Холодная, скованная, ложнозначительная форма — это тяжелый и бесполезный груз, он мешает художнику.

Очень многие вещи, которые были присущи великому реализму,— подлинная правда жизни и при этом полнота выражения себя, своих мыслей, чувств, лирика, патетика, публицистика в одном произведении, богатство возможностей для проявления своей художнической палитры,— формалистско-эстетская школа свела или к убогому субъективизму, или к той ложной «объективности», где

нет места для проявления личности, нельзя выразить свои симпатии и антипатии, нельзя проявить тенденцию в высоком смысле, то есть в ее полнокровном художественном выражении. А между тем разве можно представить себе что-либо более «тенденциозное» и в то же время более свободное и потому подлинно новаторское, чем Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Толстой, Бальзак, Стендаль, Некрасов, Салтыков-Щедрин и многие другие величайшие реалисты прошлого? Разве не тенденциозен Тургенев в рассказе «Хорь и Калиныч», когда он пишет, что, слушая Хоря, он понял, что Петр Великий был преимущественно русским человеком? И разве Диккенс не проявляет тенденциозности в «Холодном доме», предлагая всем королям и министрам снять шляпу перед умирающим беспризорным мальчиком? Но разве они не были свободны в своей тенденции? А какая величайшая свобода и полнота выражения у Горького! Речь идет, стало быть, не о распущенности формы, а о свободном и совершенном выражении новой мысли, нового содержания.

Вторая тенденция — это страшный субъективизм, распад формы, который особенно заметен в творчестве современных буржуазных западноевропейских и американских писателей. Распад формы у Джойса и у Пруста — это такой субъективизм, что их произведения почти невозможно читать и понимать. А распад формы у Дос Пассоса? Какое «великое» содержание можно выразить этими претенциозно-провинциальными средствами?

Надо, чтобы наша критика бесстрашно пошла в атаку на целый ряд современных буржуазных литературных «теорий», которые еще могут кое-кому нравиться, а на деле представляют собой распад мысли, уездный декаданс.

Находятся на Западе люди из реакционного лагеря, которые обвиняют нашу литературу в том, что она стала слугой государства. Мы и не думаем отрицать этого, напротив, мы гордимся тем, что служим государству, потому что у нас государство защищает интересы народа.

Говорят, что «государственный заказ» — это страшное слово. Будто речь идет о «заказе» в буржуазном смысле. Забывают, что речь идет не буквально о «заказе», а о народных требованиях и чаяниях. В этом смысле понятие государственного заказа могло быть страшным, отпугивающим художника тогда, когда государство стояло на одних идейных позициях, а художники стояли на иных

позициях. Но сейчас у нас государство народно, и искусство народно, и художники наши — дети народа. Партия — лучший цвет народа — руководит искусством, направляет его по исторически верному пути. У нас — общие взгляды. И в условиях нашего быстро развивающегося социалистического общества даже порой необходимо наталкивать художника на большую жизненную тему, помочь ему лучше увидеть ее и лучше осуществить в искусстве в соответствии с его творческой индивидуальностью.

В этом смысле «по заказу» написан мною роман «Молодая гвардия». Мне показали материал о подпольной организации комсомольцев Краснодона в период оккупации и спросили: не напишу ли я книжку? Я, пока материал мне не был знаком, ответил, что трудно писать по заказу, а потом согласился. Такой материал мог бы камень расплавить! И я поехал в Краснодон. Если бы не поехал, то всего огромного и впечатляющего материала, который был мне вручен, было бы все же недостаточно, потому что на месте я увидел очень много такого, что, будь ты хоть семи пядей во лбу и как бы ты ни был талантлив, выдумать это или домыслить — невозможно.

Необходимо непосредственно знакомиться с действительной жизнью, чаще бывать в колхозах, на производстве, в школе. Без этого художник не увидит конфликтов, не сумеет правдиво изобразить жизнь народа.

Наши писатели должны совершить коренной поворот к темам современности, к темам новой пятилетки. Мы должны возобновить наш метод творческих командировок, который в свое время дал положительные результаты. Не было бы поездки Л. Леонова на Балахну — не было бы «Соти», не было бы поездки В. Катаева в Магнитогорск — не было бы «Время, вперед!», не было бы поездки М. Шагинян в Армению — не было бы «Гидроцентрали», не было бы поездки Н. Погодина на Беломорско-Балтийский канал — не было бы «Аристократов». И так можно вспомнить многие лучшие произведения нашей литературы.

В том, что мы служим благородному социалистическому государству советских тружеников, — наша сила и преимущество перед буржуазной западноевропейской литературой, которая служит интересам империализма или идет на потребу низменным вкусам. Поэтому наша

литература, как и идущая с нами прогрессивная литература всех стран мира, служащая народу, гораздо благороднее, содержательнее, выше по форме и богаче в смысле творческих индивидуальностей. Если бы мы сейчас вздумали создать библиотеку избранной советской прозы или избранной советской поэзии или выпустить сборник лучших пьес, появившихся за время советской власти, то стало бы очевидным для всех богатство жанров, стилей, формальных приемов и разнообразие творческих индивидуальностей, которые едва ли можно встретить в той части западноевропейской или американской литературы, которая служит капитализму.

Глубокое знание именно народной жизни всегда составляло отличительную особенность русской литературы, русского искусства. Этой благородной и животворной традиции должны следовать советские драматурги и работники театра. Русские классики тем и были велики, что умели понять народную жизнь, увидеть в ней самое передовое. Какой же богатый материал дает наш замечательный народ для создания положительных образов в искусстве!

За двадцать девять лет жизни в условиях советского государства мы привыкли к великим достижениям советского строя и часто забываем, что государство у нас особенное и народ особенный, а значит, и искусство должно быть особенное. Путь нашего искусства нелегок потому, что советскому художнику приходится все время открывать новое.

Вот почему нужно прежде всего, чтобы драматурги и работники театра повернулись к темам современности. Много ли найдется у нас таких литераторов и театральных деятелей, которые могут назвать хотя бы два-три жизненных, глубоких, имеющих значение и для будущего конфликта в современном колхозе? Таких людей очень мало. И нам должно быть за это стыдно, ибо в русской литературе, в русском искусстве существуют замечательные традиции в изображении крестьянства на всех этапах его жизни.

В свое время на Алтае был организован колхоз, который потом переселился на Украину. Это был богатый колхоз, и дела его процветали. Когда началась война и наступавшие немецко-фашистские войска стали приближаться к территории колхоза, колхозники решили уйти

обратно на Алтай. Они теряли землю, общественные здания, но они могли сохранить скот. И они погнали тысячу голов скота. Можно было наблюдать, как на телегах рядом с маленькими детьми лежали только что родившиеся телята. Можно себе представить, какие немыслимые трудности претерпели колхозники во время пути! И сколько человеческого благородства, добра души, никем не отмеченных и не вознагражденных, было проявлено!

С некоторыми потерями колхозники пригнали свое стадо на Урал. Когда война окончилась, они вернулись снова на старые места, на Украину, пригнали обратно свой скот и теперь успешно восстанавливают разрушенный немцами колхоз. Такие вещи немыслимы ни в каком другом государстве. И придумать их нельзя. Их надо увидеть, разглядеть в нашей современной действительности, чтобы правдиво изобразить в искусстве,—да, именно правдиво, без всякого насилия над правдой жизни, ибо наряду с такими фактами можно видеть и явления отсталости, и косности, и бюрократизма, и недоброй воли.

В нашей борьбе за высокое качество и высокую форму мы прежде всего сосредоточиваем свое внимание на воплощении в искусстве новых человеческих образов, новых явлений действительности в их становлении. Но борьба за качество в области формы начинается с самых элементарных вещей: надо приучать молодых авторов к тому, что роман, рассказ, пьеса должны переписываться по два, три, пять раз,— до тех пор, пока язык, стиль произведения не будет очищен от всякого шлака. Иной писатель не дает себе труда как следует поработать над своей вещью, сдает ее редактору или режиссеру в сыром виде, тот над ней мучается, исправляет и дописывает, точно он, а не писатель обязан это делать. Часто драматурги недостаточно тщательно работают над сюжетом, над языком, над диалогом, и тогда совместная работа театра и драматурга над пьесой сводится к элементарной литературной правке авторского текста.

Высокая идейность в искусстве требует напряженного, честного, добросовестного, усидчивого труда.

Таковы в общих чертах ближайшие задачи, которые поставлены перед нашей литературой и искусством историческими постановлениями Центрального Комитета партии.

*1947*

# ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## 1

До Великой Отечественной войны среди писателей было немало споров о том, как в советской литературе показывать врагов нашего народа, нашего советского государства. Одни говорили, что надо показывать врага во всю его силу и дать ему высказать свою точку зрения. Другие говорили: зачем же предоставлять трибуну врагу? Для торжества наших идей, может быть, следовало бы изображать врага приниженным, во всяком случае, не показывать его во всю силу.

Теперь уже совершенно ясно видно, что вопрос был поставлен не вполне правильно. Писатель всегда предан какому-нибудь делу, определенной среде, обществу, любит его, служит ему, борется за торжество своих идеалов. Очевидно, он любит и человека определенной среды, к которой сам принадлежит. Очевидно, он борется за интересы этого дела и за интересы этого человека.

Почему же перед нами встает вопрос, как изображать своего врага? Очевидно, нужно поставить вопрос наоборот: как изобразить своего человека? А тогда, с позиций своего человека, можно будет правильнее изобразить того, с кем ты борешься. Не за то частенько критикуют советскую литературу, что она изображает врага во всю силу, а за то, главным образом, что она своего человека, кото-

рый совершил Великую Октябрьскую революцию, освободил народ от нищеты и безработицы, построил мощное индустриальное государство, создал новые социальные отношения, победил коварного и сильного врага, каким явился германский фашизм, — изображает как самого обыденного человека. Как можно изображать нашего человека обыденным, скучным, серым, таким, что даже читать про него неинтересно!

Вот если писатель может изобразить во всю духовную силу, во всем его величии нашего советского человека, показать его новую мораль, его духовные богатства, его идейность, его организаторские преимущества перед людьми старого мира, — перед таким писателем не будет стоять проблема, как изобразить врага. Мы должны изображать врага, каким он был, каков он есть, но с позиций советского народа-победителя. И незачем нам принижать врага, — иначе выйдет, что мы боролись с чем-то слабым. Но нет надобности и преувеличивать его силу, коль скоро мы оказались сильнее своего врага.

Вот это необыкновенно простое, на первый взгляд, соображение, что главная проблема — это изображение нашего советского человека во всем его духовном богатстве, что только с вышки передового человека можно показать и противника, и врага, и все трудности и недостатки, которые стоят перед нами, показать их абсолютно правдиво, — все чаще и чаще приходит в голову в связи с известными постановлениями ЦК партии о литературе и искусстве и в связи с докладом А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград».

В этих постановлениях и в докладе товарища Жданова выдвинуто много чрезвычайно существенных и важных для развития советской литературы вопросов, но все они, как в фокусе, объединяются в одном требовании — правдивого изображения нашего советского человека, его новой морали, его духовного облика. Главным образом этим советская литература и отличается от всякой иной литературы. Это центральная проблема социалистического реализма. Показать нашего советского человека как носителя новой морали, причем показать его в развитии, в передовых, ведущих тенденциях, показать так, чтобы помочь отсталым людям освободиться от своих отрицательных черт и двигаться вперед, — основная задача советской литературы.

## 2

Когда мы ставим перед собой вопрос о путях развития советской литературы, мы должны со всей отчетливостью представить себе, чтó советская литература наследует.

Когда совершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, на поверхности общественной жизни подвизались школы и школки литературного декаданса — символизм, акмеизм, футуризм и многие другие «измы». Но зачинавшаяся тогда советская литература обращала свои взоры не к ним, а к великой реалистической классике России. Пушкин, Некрасов, Толстой, Чехов и, конечно, Горький — вот кто являлся предшественниками советской литературы. Почему именно они, а не эти школы и школки литературного декаданса? Потому, что в центре внимания великой классики, прежде всего классики России, стоял человек — человек с большой буквы. Эта великая литература была гуманистична. Старый реализм (как русский, так и западноевропейский) Горький определял как критический реализм, острие которого было обращено на критику эксплуататорского строя во имя интересов народа. Это верно. Но то, что этот реализм был критическим, не означает, что этот реализм ничего не утверждал. Было бы наивно думать, что в старом реализме не было положительных образов. В этом отношении наш русский критический реализм сильно отличается от западноевропейского.

Какие наиболее характерные черты западноевропейского реализма? Это необычайно правдивое, беспощадное изображение зла жизни. А для западноевропейского романтизма характерен отрыв от действительности, уход в голую фантазию.

Этого разрыва между реализмом и романтизмом в русской литературе почти не было. Русская литература в лице своих ведущих писателей всегда была реалистичной и романтичной одновременно. Это объяснялось тем, что она в гораздо большей степени была оплодотворена освободительным движением широких народных масс и более тесно связана с народом. Ее одухотворяли высокие идеалы, и поэтому ей всегда был присущ момент не только «сущего», а и «должного».

Вспомните Флобера. Флобер — писатель, полный скептицизма и отсутствия веры в возможность торжества

добра и справедливости на земле. Возьмите его «Мадам Бовари» или «Воспитание чувств». Флобер настолько полон скептицизма, что даже в известной мере безнравствен. Он никуда человека не зовет. Он пригибает его к земле, когда говорит, что ничего хорошего на свете быть не может. Положение человечества в изображении Флобера безвыходно.

А этого нет в передовой русской литературе. Начиная с Пушкина, наша литература давала положительные образы и звала людей к добру.

Возьмите тургеневских девушек, вспомните многие толстовские образы. Обратитесь к изображению крестьян у Тургенева и сравните тургеневских крестьян с крестьянами Бальзака или Золя. В качестве еще более характерного примера можно напомнить о Некрасове, который душой болел за крестьянина. Некрасов видел все, что делало ужасной жизнь дореволюционного мужика, но он видел и его лучшие человеческие черты. В поэме «Мороз, Красный нос» он пропел русской крестьянке вдохновенный гимн.

Чехов был гораздо более близок и внимателен к простому человеку, чем Мопассан, который всегда был немножко аристократ и большой скептик, не верил в возможность добра в мире, хотя и жаждал его.

Таким образом, русскому критическому реализму присуща традиция изображения положительного героя, освещенного сознанием, что жизнь может и должна быть лучше, и *в этом смысле* можно сказать, что русский реализм всегда был, в той или иной степени, романтичен [1].

Беда, однако, в том, что и наш русский реализм не видел подлинного героя истории или почти не видел его [2].

---

[1] *Примечание автора.* Эта формулировка опять-таки дана мною здесь в исправленном виде, и такой я считаю ее совершенно правильной. В прежнем варианте статьи получалось, что изображение положительного героя не есть свойство реализма, а является признаком только романтики. Между тем под романтикой нужно понимать момент «должного». Если «должное» не отрывается от «сущего», романтика является одной из сторон всякого большого подлинного реализма.

[2] Эта формулировка ошибочна. Я и здесь сохранил эту формулировку, чтобы зафиксировать на ней внимание читателя и своим примечанием содействовать тому, чтобы этот ложный

Никто в нашей старой литературе *во всю силу*, то есть с полным историческим сознанием, не показал декабристов, никто не показал *все величие* Чернышевского, Добролюбова, то есть тех людей, которые явились носителями самого передового начала в истории в свое время. Никто исторически верно не показал народовольцев. Никто до Горького не показал революционеров-марксистов.

Горький первый создал образ передового рабочего-революционера. Горький первый из классиков России сумел с исторически верных позиций изобразить того героя, который был передовым и действенным началом новой истории. Именно поэтому Горький стоит на рубеже между литературой дооктябрьской и советской и является родоначальником советской литературы. Он своей сильной рукой как бы принял от старых гуманистов их знамя и передал его в руки нам, но оно, это знамя, как бы преобразилось, стало уже иным.

Мы, продолжая работу Горького, изображаем нового, советского человека, создателя еще невиданной жизни и носителя величайших освободительных идей.

Эта особенность советской литературы проявилась с самого ее начала. Мы не случайно называем Маяковского лучшим поэтом нашей эпохи, потому что он с первых шагов связал свою судьбу с судьбой советской родины:

---

взгляд на русский критический реализм навсегда ушел из нашего литературоведения.

На самом деле, большинство наших критических реалистов XIX века не только *видело* новых героев, выдвинутых развитием самой жизни, но вокруг того или иного изображения этих героев шла в русской литературе глубокая идейная борьба, отражавшая борьбу различных общественных сил.

Справедливо, однако, что ограниченность взгляда на развитие общества, присущая даже самым передовым силам русской литературы (которые, разумеется, не могли в ту пору подняться до исторического материализма), а также условия царской цензуры, особенно сказывавшиеся на творчестве как раз наиболее передовых сил литературы, ограничили возможность создания *исторически осознанных* характеров и даже снизили силу изображения там, где речь шла о революционных характерах.

В дальнейшем изложении, как и во всех других статьях, я заменяю эту неточную формулировку правильным толкованием этой своей основной мысли. (*А. Ф., 1965*).

Я
всю свою
звонкую силу поэта
Тебе отдаю,
атакующий класс...

Он проводил это последовательно с самых первых шагов советской власти. Маяковский видел все самое передовое, лучшее, завоеванное советским строем и всегда смотрел вперед.

Я помню, как в десятую годовщину Октябрьской революции (а сейчас нам предстоит тридцатая!) Маяковский пригласил небольшую группу литераторов к себе на дом и впервые читал поэму «Хорошо!». Надо сознаться, что даже мы, выходцы из демократических низов, в известной мере тоже зачинатели советской литературы, не сразу поняли все величие и значение этой поэмы. Мы подошли к ней с узколитературной точки зрения. Нам не понравилась ее декларативность. В этой поэме, перед десятой годовщиной Октября, когда страна жила еще тяжело, когда стране во многом было еще очень трудно, Маяковский говорил о ней как о стране, вполне утвердившей новый строй жизни. Он говорил о своей кровной связи с советской родиной. Теперь, спустя тридцать лет, эта поэма звучит во весь голос, и многое из того, что было в ней только предвосхищено, осуществилось. Поэма «Хорошо!» была поистине пророческой.

«Стихи о советском паспорте» Маяковского необычайно сильны своим советским патриотизмом, советской национальной гордостью. Полное отсутствие преклонения перед западноевропейскими фетишами было ярким свойством Маяковского. Он побывал в Америке, он видел, что там есть чему поучиться, но он ни перед кем и ни перед чем не низкопоклонствовал. Он свое государство воспел в прекрасных стихах. Маяковский был первый и до сих пор лучший советский поэт, который воспринял новый строй, новое государство как органически родное и стал его певцом. Он прокладывал новые пути советской поэзии.

То же можно сказать о некоторых произведениях в прозе, которые появились в самом начале развития советской литературы. Они, прежде всего, отличались тем, что в них впервые были изображены новые герои. «Чапаев» Фурманова отличается именно тем, что в нем

впервые дан обаятельный образ революционера из крестьян, испытывающего благотворное влияние идей большевизма. Вспомните «Железный поток» Серафимовича и другие наиболее яркие произведения советской литературы того периода. Они впервые воплотили положительные образы советских людей и поэтому сохранили свою силу до сих пор.

3

Советская литература развивалась не без борьбы с чуждыми влияниями. Это была борьба разных мировоззрений. Я уже сказал, что в период, когда советская литература только начиналась, на поверхности литературной жизни подвизались школки литературного декаданса, вернее — их последыши.

Что представляли собой эти школки — символизм, акмеизм, футуризм? Они были литературным выражением идейного упадка, когда эксплуататорским классам общества, классам, которые сбросила Октябрьская социалистическая революция, уже нечего было сказать миру. А русский предреволюционный декаданс слагался под значительным влиянием аналогичных школ Запада, под влиянием французского символизма и немецкой эпигонской «философии», главным образом «философии» Ницше, Бергсона, а потом Фрейда. В литературе это было не столько непосредственное влияние самого Ницше с его крайним индивидуализмом или непосредственное влияние «философии» Бергсона с его отрицанием разума. Это влияние сказывалось главным образом через западноевропейскую литературу, воспринявшую убогие идейки Ницше и Бергсона.

Идеалистические влияния проникали и в молодую советскую литературу.

Приходилось выбирать: либо литература кладет в основу правдивое марксистско-ленинское представление об обществе, либо — ницшеанско-бергсонианское, реакционное, идеалистическое

Сейчас, после тридцати лет развития социалистической культуры, кажется, легко выбирать. Однако ЦК ВКП(б) вынужден был подвергнуть резкой критике творчество Ахматовой и Зощенко как конкретных носителей все той же опасности.

Наша молодежь часто не знает истории идейной литературной борьбы, и кое-кто, идущий под флагом якобы «нового», пленяет ее, а, по существу, это якобы «новое» частенько является давно прожитым этапом, старым и глубоко чуждым нам явлением.

Казалось бы, что общего между Анной Ахматовой, рафинированной поэтессой ушедшего мира, и М. Зощенко, человеком не столь старого поколения, автором «смешных» рассказов? А между тем была одна почва, которая их объединяла: оба они принадлежали к тем литературным течениям, которые проповедовали отрицание роли идейности и политики в литературе. Они были сторонниками так называемого «чистого искусства», «искусства для искусства». Это каждым из них было декларировано и выражено по-своему, но корни взглядов обоих писателей находятся в чужом для нас мировоззрении.

Я позволю себе напомнить теоретические высказывания группы «Серапионовых братьев», к которой принадлежал М. Зощенко. Когда она сложилась в первые годы нашей революции, их теоретик Лев Лунц писал: «Мы собрались в дни революционного, в дни мощного политического напряжения. «Кто не с нами, тот против нас! — говорили нам справа и слева. — С кем же вы, Серапионовы братья? С коммунистами или против коммунистов? За революцию или против революции?»

«С кем же мы, Серапионовы братья? Мы с пустынником Серапионом...»

«Слишком долго и мучительно правила русской литературой общественность... Мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует потому, что не может не существовать».

Эта декларация «Серапионовых братьев» достаточно откровенно выражает тезис аполитичности литературы и проповедь «чистого искусства».

Интересно посмотреть пути развития писателей, которые входили в эту группу «Серапионовых братьев». Программа ее была далекой и глубоко чуждой всей сущности советского строя. Но какой же огромной силой обладает наш советский строй, который большинство этих «серапионовых братьев» сделал подлинными советскими писа-

телями! И только Зощенко остался на этой «Серапионовой» платформе.

Среди «Серапионовых братьев» был такой писатель, как Вениамин Каверин. В первых своих произведениях он действительно шел с «пустынником Серапионом». Эти произведения теперь уже почти забыты. «Гофманская» мистификация (Пустынник Серапион — образ из произведения Гофмана, немецкого реакционного романтика) была присуща Каверину в его первых произведениях. Но сейчас Каверин является автором повести «Два капитана», одного из лучших произведений советской литературы. В чем сила «Двух капитанов»? В том, что там необычайно правдиво, лирично и увлекательно дан образ нашего советского молодого человека.

К «Серапионовым братьям» принадлежал и такой замечательный поэт, как Николай Тихонов. Принадлежность его к «Серапионовым братьям», правда, и в те времена была более или менее случайной, так как даже первые его стихи были пронизаны революционными мотивами, — например, стихи в сборниках «Орда» и «Брага». Но революционность первых стихов Тихонова была более или менее неопределенной. Однако уже очень скоро зазвучали советские мотивы в его стихах. Его поэзия за десятки лет развития, стихи, написанные во время Великой Отечественной войны, поэма «Киров с нами» принадлежат к лучшим явлениям советской поэзии, поэзии социалистического реализма. Таков путь В. Каверина и Н. Тихонова. А Зощенко остался в плену старой идеологии.

Иные думают, что Зощенко «сатирик», что он «сатирически» изображал наш советский строй. Нет, Зощенко нельзя назвать сатириком.

Сатириком, как известно, был Салтыков-Щедрин, так как он разоблачал старый, царский, угнетательский, эксплуататорский строй во имя счастья и освобождения трудящегося человека. Но присмотритесь к Зощенко. Он простого, рядового советского человека изображает карикатурно. Именно простой советский человек является с начала до конца предметом его насмешек. Зощенко всегда видит этого человека сзади, никогда не смотрит на него с лица. Он всегда видит в нем корыстные и пошлые проявления и с чрезвычайным однообразием, обывательским языком опошляет благородный труд советского че-

ловека. Между тем наше общество нуждается в такой сатире, которая бичевала и высмеивала бы силы старого мира, мешающие развитию и духовному расцвету советского человека, сатире во имя народа и на благо народа.

Я напомнил вам о «Серапионовых братьях». Теперь разберем поэтическую линию Анны Ахматовой.

Анна Ахматова — это представительница дореволюционного литературного декаданса в поэзии, причем она не была там «первой величиной». Она сложилась, главным образом, под влиянием Гумилева, который был прямым и открытым противником революции.

Анна Ахматова вышла из школы акмеистов, которую возглавлял Гумилев. Ее программа неоднократно декларировалась ею в стихах, написанных после революции, где она определенно говорит о нашем времени как о времени, чуждом для нее. Это особенно ярко выражено в ее стихотворении «Ива», которым открывается ее сборник «Из шести книг». Она не скрывает, что ее муза вся в прошлом.

Для нее весь наш мир — чуждый мир.

Как и свойственно всем литературным декадентам, в стихах Ахматовой много мистицизма, чрезмерного внимания к сексуальным мотивам, и если бы мы пытались воспитывать на этих стихах нашу молодежь, они очень далеко увели бы ее.

Анна Ахматова была всегда последовательна в своей поэтической линии, она никогда ее не меняла. Беда состояла в том, что ее стали «поднимать на щит», так как забыли, что́ ее породило, отражением каких влияний она является.

Декаданс был в юности литературной школой для ряда поэтов, развернувшихся после Октября. Наша Советская страна приняла и эту поросль интеллигенции, воздействуя на ее идеологию.

Возьмите такого поэта, как Б. Пастернак, который среди известной части нашей поэтической молодежи пользовался известной популярностью, а между тем он застыл на старых позициях и до сих пор является проводником так называемого «чистого искусства», «искусства для искусства», с присущим всей этой линии крайним индивидуализмом, со специфическим интересом к узколичным темам и с усложненной, трудно воспринимаемой поэтической формой. Б. Пастернак не всегда был таким. Он пы-

тался несколько раз взять большую общественную тему — в поэмах «1905 год», «Лейтенант Шмидт», в ряде стихотворений, — но опять ушел от этого пути.

По существу, самую лучшую характеристику он дал себе сам:

Привыкши выковыривать изюм
Певучестей из жизни сладкой сайки,
Я раз оставить должен был стезю
Объевшегося рифмами всезнайки...

Этот «объевшийся рифмами всезнайка» нуждается в очень серьезном разборе со стороны нашей критики. Б. Пастернак должен быть очень хорошо и внимательно объяснен нашей молодежи, потому что его стихи в какой-то мере сохраняют для известной категории молодых людей обманчивое качество «новизны», а между тем эта новизна ложная, это, по существу, такая старина, которая в наше время является уже глубоким провинциализмом в старом смысле этого слова.

Возьмем другого советского поэта — И. Сельвинского. Это, несомненно, советский поэт, у него и в прошлом, и во время Великой Отечественной войны, да и сейчас бывают сильные стихи с социальным содержанием. Он написал несколько исторических драм большого общественного значения, — например, «Ливонская война». Сельвинский тоже начал свою поэтическую жизнь под влиянием литературного декаданса, в частности ницшеанской индивидуалистической философии, находился в ее плену, восхвалял биологическое, звериное начало в человеке. У него даже есть драма «Пао-Пао», главным героем которой является обезьяна, которую делают человеком. Недавно он предложил издать свой однотомник, куда включил все эти произведения, проникнутые крайним индивидуализмом и восхвалением биологического, звериного начала в человеке. Их тяжело было перечитывать — настолько они чужды духу нашего общества. Нам пришлось раскритиковать этот сборник. Но это показывает, что И. Сельвинский еще далеко не порвал со своим поэтическим прошлым.

Между тем многие поэты, начинавшие, каждый по-своему, от тех же поэтических корней, стали видными советскими поэтами, ибо пересмотрели свой прошлый путь развития.

С декадентством были связаны и первые шаги Веры Инбер. Она начала свой путь до революции как поклонница Анны Ахматовой, а сейчас она является автором таких замечательных произведений, как «Пулковский меридиан» и многих прекрасных военных стихов. Это произошло потому, что она коренным образом пересмотрела свой поэтический путь и преодолела чуждые влияния.

Возьмите Павла Антокольского. Его поэтическая юность тоже складывалась под влиянием школ декаданса, а сейчас он автор одной из лучших советских поэм военного времени — «Сын». Он преодолел чуждые влияния и вышел на широкую дорогу советской поэзии.

Всеми приведенными примерами я хочу сказать, что путь советской литературы в борьбе за новый, социалистический гуманизм, за правдивое изображение советского человека был путем сложной и ожесточенной борьбы мировоззрений.

Я не говорю о прямых классовых противниках, с которыми немало приходилось бороться советской литературе. В период коллективизации, например, были поэты, которые, попросту говоря, защищали кулачество, а я останавливаюсь на более тонких и скрытых формах чуждых влияний.

Было бы наивно думать, что декадентская поэзия на самом деле аполитична. За примерами далеко ходить не надо.

Б. Пастернак пишет «аполитичные» стихи и думает, что он вне политики. А послушаем, что в это время думают о поэзии Пастернака идеологи, скажем, английского декаданса. В самый разгар войны, в 1943 году, в журнале «Лайф энд леттерс тудей» была напечатана статья некоего Шиманского «Долг молодых писателей». В статье развивалась следующая концепция поэзии:

«Декадентство вряд ли может означать застой, — наоборот, оно ассимилируется с идеей новаторства, с новыми формами и методами и оригинальностью, которые приводят в ужас «столпов» литературы...

...Конечно, элементы сомнений, неясности, подозрений имеются в творчестве молодых поэтов, но все эти элементы составляют сущность творчества... Позиция, занятая молодыми писателями, полна мужества и надежд, потому что они стоят над всеми партиями, над всеми политиче-

скими вопросами, над национальными разногласиями. Среди бури они молча создают конструктивное начало — ячейку индивидуализма...

...Работа Шолохова, Эренбурга и т. д. в лучшем случае является образцом хорошей журналистики, не больше. ...В СССР мало художников и очень мало людей, отличающихся полной естественностью и совершенной духовной свободой... Поэтому все написанное Шолоховым национально ограничено масштабом и целью... Только Пастернак пережил все бури и овладел всеми событиями. Он подлинный герой борьбы индивидуализма с коллективизмом, романтизма с реализмом, духа с техникой, искусства с пропагандой».

Как видите, Б. Пастернаку кажется, что он стоит вне политики. А там, где-то за морями, протягивают ему руку и приглашают за свой стол, потому что видят, что эта позиция и вся эта литературная концепция в какой-то мере отвечают тому идейному и художественному вырождению, которое присуще сейчас значительной части английской буржуазной поэзии и которое хотят направить против нас.

В настоящее время западноевропейская и американская литература — разумеется, за исключением прекрасных старых писателей-гуманистов, одни из которых умерли, оставив нам свое прекрасное наследие,—Уэллс, Драйзер, — другие продолжают свою работу на благо человечества, — Бернард Шоу, Томас Манн, Мартин Андерсен-Нексе, — а также за исключением ряда замечательных прогрессивных писателей, чувствующих противоречия современного капитализма, близких своему народу, душа которых тянется к нам и которые являются началом новой литературы стран Западной Европы и Америки — за этими исключениями, западная литература разъедена, как язвой, явлениями упадка, полна крайнего индивидуализма, мистики, нездоровой сексуальности и отличается формальными вывертами. Все это, однако, уже далеко не ново.

Можно сказать без всякого преувеличения, что современная буржуазная литература в лице очень и очень многих своих представителей стала глубоко отсталой, не оригинальной, провинциальной. Она пыжится доказать, что стоит на путях «независимого» искусства. А мы отвечаем: «Вы стали скучны и провинциальны. То, что вы

взяли как знамя, это характерно для периода упадка, это всякий раз повторяет себя в формах все менее оригинальных, все более неполноценных. Мы же вместе с прогрессивными писателями всех стран развиваем светлые традиции не только наших, но и ваших дедов и отцов — во имя нового мира».

4

Все лучшее, что нами создано за тридцать лет существования советской власти, все, что осталось жить, — это произведения, в которых торжествует наш новый, социалистический гуманизм.

Героем нашей литературы является советский человек в его борьбе за новое общество.

Поэтому живут «Хождение по мукам» А. Н. Толстого и «Как закалялась сталь» Н. Островского. Этим замечательны книги Шолохова, который показал целую галерею людей народа со всем богатством их душевных переживаний. Этим сильно все лучшее, что создала советская поэзия, проза, драматургия за тридцать лет своего существования. Особенно это сказалось в дни Великой Отечественной войны.

Вспомните, какую роль играла наша литература в дни войны.

Кроме книг, уже широко известных, я хотел бы назвать ряд новых книг, которые еще пока у нас мало отмечены, — повесть А. Чаковского «Это было в Ленинграде», которая сейчас переведена на многие языки, или недавно вышедшую повесть В. Пановой «Спутники», яркую повесть, пронизанную духом нового, социалистического гуманизма, или «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого.

На Западе некоторые люди, по существу незнакомые с советской литературой, любят обвинять ее в том, что будто она однообразна по своим формам. Это глубоко неверно!

Что общего в области формы, например, между «Василием Теркиным» А. Твардовского, «Сыном» П. Антокольского, «Пулковским меридианом» Веры Инбер? Что общего в области формы между стихами М. Исаковского

и Н. Асеева? Константина Симонова и Н. Тихонова? М. Рыльского и П. Тычины? Я. Коласа и А. Кулешова? Самеда Вургуна и Сулеймана Рустама?

Возьмите роман Вениамина Каверина «Два капитана». Он написан с точки зрения традиций не в русской классической манере, а в западноевропейской, в манере Диккенса, Стивенсона. Однако это оригинальное произведение социалистического реализма. Сравните этот роман, например, с романами «Белеет парус одинокий» или «Сын полка» В. Катаева, идущими от русской классической традиции, что тоже, разумеется, не снимает их оригинальности. Это очень разные явления. Как видите, социалистический реализм обнимает разные индивидуальности, он их предполагает.

5

Что же нужно, чтобы советская литература еще полнее, глубже, еще возвышеннее показала нашего советского человека? Для этого нужно постоянно помнить, что социалистическому реализму присуща революционная романтика, взгляд в будущее, умение видеть вещи в их развитии. Это не значит, что нужно отбрасывать и не замечать то уродливое, тяжелое, что еще существует в нашем быту. Наоборот, рождение новых чувств нужно показывать в их борьбе со старым. Можно сказать, что социалистический реализм с его революционным романтизмом есть одновременно и критический реализм. Он критичен там, где старое грузом висит на советском человеке. Но его отличает возвышенное начало, которое позволяет видеть человека в его развитии. Нашему реализму присуща способность мечтать. У нас, может быть впервые в истории мировой литературы, реализм органически слит с романтикой. Это метод, который нашла и развивает советская литература, метод, основанный на развитии самой жизни, на великом марксистско-ленинском учении, на любви к нашей современной жизни, подлинном знании нашего человека—рабочего, колхозника, интеллигента. Он дает возможность литературе видеть жизнь в ее изменении и движении. Такому писателю доступно все. Он может показывать и врагов нашего человека, и все трудности, все недостатки, которые стоят на пути развития нашего человека.

Советская литература является совершенно новым, принципиально новым явлением в художественном развитии человечества. Задачи, которые стоят перед ней, необъятны и величественны. И нельзя сказать, что она уже развила все заложенные в ней возможности.

Советская литература, собственно говоря, в начале своего пути. Ее многонациональность обеспечивает особенное многообразие ее национальных форм. Можно не сомневаться, что, преодолевая чуждые влияния, развивая самокритику в своих рядах, становясь все ближе к жизни нашего народа, к современности, воспитывая нашу литературную молодежь в традициях высокой идейности, советская литература поднимется к исторически небывалым вершинам искусства.

*1947*

# ЗАДАЧИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ И КРИТИКИ

## 1

Задачи советской литературной теории и критики в самом существенном и главном определены известными постановлениями Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства.

То обстоятельство, что за послевоенные годы, до постановлений ЦК, не появилось ни одной критической работы, которая хотя бы с какой-то отдаленной стороны наметила те же самые проблемы и вопросы, является объективным и непреложным показателем неудовлетворительного состояния нашей литературной критики.

Критика забыла, что именно она в первую очередь должна быть борцом за партийность литературы, этот великий ленинский принцип, который товарищ Жданов в своем докладе назвал важнейшим вкладом Ленина в науку о литературе.

Вспомним эти гениальные высказывания Ленина: «Литература должна стать партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой, — социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы,* развить этот принцип и провести

его в жизнь в возможно более полной и цельной форме.

В чем же состоит этот принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверх-человеков! Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела...» [1]

На каждом этапе нашего развития критика должна, прежде всего, ясно видеть противников этого ленинского принципа, видеть те новые формы, приемы борьбы, которые выдвигает противник, видеть те формы маскировки, которыми противник прикрывает свою борьбу против ленинского принципа в литературе, и давать противнику отпор.

В том, что критика последних лет почти не вела борьбы за партийность литературы, не развивала этот принцип на анализе всех сторон литературного процесса, в том, что критика не вывела на свежую воду всех лжетеоретиков и горе-практиков враждебного ленинизму принципа аполитичности литературы, принципа «чистого искусства», «искусства для искусства», — в этом слабость нашей литературной критики.

Литература никогда не была аполитичной — ни в прошлом, ни в настоящем. Теория аполитичности — это буржуазное лицемерие и маскировка.

Ленин говорил: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» [2].

Писатель дворянский или буржуазный тоже всегда что-нибудь отрицал или утверждал, а если прикрывался маской аполитичности (будто он ничего не утверждает и не отрицает, а только констатирует), то он лицемерил.

Можно себе представить, какие огромные возможности и перспективы открыты перед свободной советской литературой, если литература старая, в условиях эксплуа-

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 27.
[2] Там же, стр. 30.

таторского общества, смогла создать непреходящие мировые ценности!

«Если феодальный строй, а затем буржуазия в период своего расцвета могли создать искусство и литературу, утверждающие становление нового строя и воспевающие его расцвет, то нам, строю новому, социалистическому, представляющему из себя воплощение всего, что есть лучшего в истории человеческой цивилизации и культуры, тем более по плечу создание самой передовой в мире литературы, которая оставит далеко позади самые лучшие образцы творчества старых времен» (Жданов).

Товарищ Жданов поставил здесь вопрос об исторической миссии нашей советской литературы. Очень важно найти то главное звено в литературном творчестве, за которое мы, работники советской литературы, должны ухватиться, чтобы поднять советскую литературу на уровень ее всемирно-исторического значения.

Этим основным и главным, решающим звеном является показ во всей полноте и силе нашего советского человека и его моральных качеств.

«Конечно, наша литература, — говорит товарищ Жданов в своем докладе, — отражающая строй более высокий, чем любой буржуазно-демократический строй, культуру во много раз более высокую, чем буржуазная культура, имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали... Каждый день поднимает наш народ все выше и выше. Мы сегодня не те, что были вчера, и завтра будем не те, что были сегодня. Мы уже не те русские, какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не та, и характер у нас не тот. Мы изменились и выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, которые в корне изменили облик нашей страны».

И дальше:

«Показать эти новые высокие качества советских людей, показать наш народ не только в его сегодняшний день, но и заглянуть в его завтрашний день, помочь осветить прожектором путь вперед — такова задача каждого добросовестного советского писателя. Писатель не может плестись в хвосте событий, он обязан идти в передовых рядах народа, указывая народу путь его развития. Руководствуясь методом социалистического реализма, добросовестно и внимательно изучая нашу действительность, стараясь глубже проникнуть в сущность

процессов нашего развития, писатель должен воспитывать народ и вооружать его идейно. Отбирая лучшие чувства и качества советского человека, раскрывая перед ним завтрашний его день, мы должны показать в то же время нашим людям, какими они не должны быть, должны бичевать пережитки вчерашнего дня, пережитки, мешающие советским людям идти вперед».

Здесь речь идет о важнейших чертах нашего художественного метода — социалистического реализма, над которыми очень и очень следует пораздумать нашей критике. Мы должны показать нашего человека правдиво, всесторонне, на основе глубокого знания нашей жизни, и показать таким, каким он должен быть, осветить его завтрашний день.

Это заставляет нас подумать о присущей методу социалистического реализма революционной романтике, без которой нет социалистического реализма. С другой стороны, товарищ Жданов подчеркивает необходимость критического отношения ко всему отсталому, косному. Без этого тоже не может быть социалистического реализма. Человек, который борется за какой-либо идеал и выдвигает его перед собой, естественно, наиболее активно и остро критикует все то, что мешает достижению его идеала [1].

Мне кажется, что в нашем литературоведении недостаточно разработан вопрос о роли революционной романтики в социалистическом реализме. Попробуем сначала определить, что мы можем понимать под революционной романтикой.

---

[1] *Примечание автора.* В прежнем варианте статьи мною были допущены здесь небрежные формулировки: говорилось о «революционно-романтическом начале» и о «критическом начале» в социалистическом реализме. В дискуссии по этим вопросам было совершенно справедливо указано, что эти формулировки могут создать ложное представление, будто в социалистическом реализме существуют как бы два «начала»: одно — собственно реалистическое, являющееся, так сказать, «критическим началом», а другое — собственно романтическое, утверждающее, так сказать, все положительное и светлое. Между тем социалистический реализм — это прежде всего правда о жизни; понятие социалистического реализма обнимает *все* стороны правдивого изображения жизни в ее революционном развитии. Справедливость этой критики была признана мной, и здесь я уточняю свои формулировки в соответствии с действительной мыслью моей (*А. Ф.*).

Известно, что существует много старых, школьных, «профессорских» определений романтизма и романтики. Недостаток их в том, что они пытаются обнять совершенно разные явления. Очевидно, мы пойдем по правильному пути, если в основу нашего понимания революционной романтики положим известные высказывания Ленина в работе «Что делать?» о «мечтаниях». В. И. Ленин, как известно, цитирует высказывания Писарева: «Моя мечта может обгонять естественный ход событий или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может придти. В первом случае мечта не приносит никакого вреда; она может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека... Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать таким образом, если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками, — тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни...»

Далее Ленин цитирует то место из высказываний Писарева, где Писарев доказывает пользу мечты, когда «мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии. Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно» [1].

Очевидно, в применении к нашему литературному делу важно добавить, что желаемое и должное — «мечта» — выступает в художественном произведении в виде живого образа, в виде образа человека, носителя нового морального общественного начала.

Именно потому, что мы являемся представителями общества, где субъективные чаяния художника совпадают с объективным ходом общественного развития, мы можем в реальной действительности находить живых людей, носителей нового морального начала.

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 476.

Могут спросить: возможно ли правдиво дать живой человеческий характер таким, «каков он есть», и одновременно таким, «каким он должен быть»? Конечно. Это не только не умаляет силы реализма, а это и есть подлинный реализм. Жизнь надо брать в ее революционном развитии. Приведу пример из области природы. Яблоко, выращенное в саду, особенно в таком саду, как сад Мичурина,— это яблоко такое, «как оно есть», и одновременно такое, «каким оно должно быть». Это яблоко больше выражает сущность яблока, чем дикий лесной плод.

Так и социалистический реализм.

## 2

Когда перед советской литературой по-новому встает какой-нибудь вопрос, всегда полезно вспомнить, как этот вопрос стоял в прошлом. Проблема наследования в развитии искусства и литературы является важнейшей проблемой. Поэтому пусть читатель не посетует на меня, если я сделаю большой экскурс в прошлое старого реализма, досоциалистического реализма.

Совершенно естественно, что о революционной романтике в том смысле, как мы говорим в применении к литературе социалистического реализма, нельзя говорить в применении к литературе прошлого. Старая литература не обладала тем мировоззрением и не имела тех социалистических условий жизни, в которых творит советская литература. Но можно говорить о наличии романтики и в старом реализме — такой романтики, которая увеличивает силу реализма («когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью»). Очень интересно проанализировать в этом смысле то литературное течение начала прошлого века в Западной Европе, которое называло себя течением «романтизма» и обнимало в разных странах таких разных художников, как Байрон, Гете, Шиллер, Стендаль, Бальзак, Гюго, Мериме, Мюссе. Впоследствии выяснилось, что под этим общим названием объединялись и романтики и реалисты. Но в начале века «романтизмом» называлось все то, что «не классицизм», что отделено от классицизма рубежом французской буржуазной революции.

Отметим, прежде всего, что это течение, называвшее себя течением «романтизма», обнимало художников, работавших в нашем понимании *двумя* методами. Одни — романтики — в основу своего метода, сознательно или бессознательно, полагали «желаемое» или «должное», «идеал», «мечту»; другие — реалисты — полагали в основу своего метода, прежде всего, «сущее», каким бы оно ни было. Но все названные мной художники (я подчеркиваю — *названные*, ибо течение это обнимало и других) — при всей разности и противоречивости их мировоззрений — сыграли в духовном развитии человечества прогрессивную роль — бо́льшую или меньшую. Для своего времени даже трудно сказать, чья роль была более велика — романтиков или реалистов. Но у нашего современного читателя уже только один Гюго «соревнуется» с такими гигантами реализма, как Бальзак или Стендаль. «А Гете?» — спросят меня. О нем — ниже.

Встает законный вопрос: могли ли бы художники, положившие в основу своего метода «желаемое», «должное», «мечту», «идеал», сыграть такую большую роль в истории человечества, если бы творчество их совсем не отражало правды жизни, если бы их творчеству совсем не присущи были бы элементы реализма? Не прав ли был Анри Барбюс, сказавший, что при определенных условиях «романтизм реалистичен»? А с другой стороны, можно ли было бы считать подлинными реалистами Бальзака или Стендаля, если бы они в своем творчестве только отражали «сущее» и ни к чему не звали, не выставляли бы никаких моральных требований и не отразили бы элементов нового в развитии самой жизни, рождающихся иногда вопреки тому, что эти писатели хотели бы от нее получить?

Из этого можно сделать следующий вывод: если романтизм прогрессивен, в нем — в большей или меньшей степени — наличествует правда жизни, ему присущи элементы реализма. И всякому настоящему, большому реализму свойственна романтика.

Разумеется, подлинно научное рассмотрение вопроса требует конкретного исторического и социального анализа творчества каждого писателя. Тогда можно было бы объяснить, почему, например, романтизму Гюго присущи относительно большие элементы правды, то есть реализма, чем, скажем, Шиллеру, являющемуся романтиком

более или менее «в чистом виде». Но справедливость высказанного мной положения, не представляющего, впрочем, ничего нового, подтверждается существованием таких гениальных художников слова, которых, на первый взгляд, даже трудно отнести к романтикам или к реалистам, настолько это в них переплетено. Это тем более трудно сделать, что этот вопрос тесно связан с вопросами художественной формы, понимаемой не узко формалистически, а по-марксистски, то есть так, что форма тоже содержательна.

Например — Гете. По характеру и глубине поднятых этим гениальным художником жизненных вопросов его нельзя отнести к романтикам. Однако форма, в которой Гете преподносит великое жизненное содержание, большей частью романтична. Таким образом, реализм может выступать и в романтической форме, особенно в поэзии. Но не только в поэзии. Бальзак — реалист и в «Шагреневой коже» и в «Кузине Бетте», хотя в первом произведении форма в значительной мере романтична, во втором — строго реалистична.

Мне могут сказать, что это положение якобы «противоречит» известному положению Энгельса, по которому реализм предполагает изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах. Но Энгельс вовсе не рассматривает художественных форм, в которых в историческом развитии человечества воплощается в искусстве это замечательное свойство реализма. Трудно себе представить, чтобы Энгельс, сформулировавший это замечательное свойство реализма, отрицал бы многообразие тех форм, в которых это свойство выражалось во всем художественном развитии человечества. Достаточно напомнить некоторые национальные особенности и традиции в развитии искусства целых народов,— например, таких великих народов, как китайский, индийский и другие восточные народы. Известно, какое значение в искусстве этих народов имеет условность формы. Но надо полагать, что при этой обязательной условности формы течение реализма также было присуще искусству этих народов. Или мы должны будем предположить, что эти многомиллионные народы за тысячелетия своего развития так и не смогли достичь реализма, то есть так и не сумели в своем искусстве высказать правду о жизни? Нужно ли говорить, насколько было бы абсурдным такое предположение!

Очевидно, Энгельс рассматривает прежде всего ту высшую ступень реализма, до которой поднялось человеческое общество. Но Энгельс нигде не говорит, что достижения реализма на иных ступенях развития нужно отбросить. Иначе нам пришлось бы расстаться не только с искусством восточных народов, но и в искусстве западных народов нам пришлось бы распроститься с «Илиадой» и «Одиссеей», с «Божественной Комедией», с «Путешествиями Гулливера», с «Дон-Кихотом» и многими другими великими творениями прошлого. В известном смысле мы должны были бы расстаться даже с Шекспиром. Мало того, Энгельс нигде не называл «вредным» и не предлагал выбросить в печку Шиллера — поэта, метод которого среди великих поэтов прошлого был наиболее далек от реализма. Энгельс считал только этот метод значительно менее совершенным для художественного выражения правды жизни, чем реализм, как он воплотился, например, в творчестве Шекспира или в реализме XIX века. Следует, однако, сказать, что в отрочестве и юности произведения Шиллера, такие как «Вильгельм Телль», «Разбойники», «Коварство и любовь» и некоторые другие, не говоря уже о его стихах и поэмах, до сих пор могут иметь и имеют большее — и притом весьма полезное — влияние на души, чем, скажем, Бальзак, или Стендаль, или Золя, которые еще недоступны пониманию в этом возрасте.

Чтобы завершить рассмотрение исключительно важного для нас положения Энгельса о свойствах реализма — показывать типичные характеры в типичных обстоятельствах,— мы должны, разумеется, сказать, что этот реализм на высшей ступени, о котором здесь говорит Энгельс, является лучшей и самой плодотворной школой для наших советских писателей. Но и этот реализм Энгельс не считал пределом совершенства. Энгельс говорил о том, что полное слияние большой идейной глубины осознанного исторического содержания с шекспировской живостью и насыщенностью действия будет достигнуто только в будущем. Очевидно, это и есть задача социалистического реализма.

Это отвлечение было необходимо нам для того, чтобы оградить возможности рассмотрения классического наследства от какого бы то ни было начетничества и догматизма, как в отношении использования этого наследства

в деле воспитания народа, так и в критическом использовании его в деле формирования и развития искусства социалистического реализма.

Вернемся, однако, к течению «романтизма» в начале прошлого века.

Стоит присмотреться к одной из наиболее крупных фигур этого течения — к Бальзаку. Бальзак велик потому, что в наибольшей степени из буржуазных художников Западной Европы воплощал в своем творчестве синтез лучшего в реализме и в романтизме его времени. Но именно поэтому он и был наиболее крупным *реалистом* в Западной Европе XIX века.

«Люди всеобъемлющие,— писал он,— ...принимают все, и лиризм и действие, драму и оду, полагая, что совершенство требует целостного ви́дения вещей. Эта школа, которую можно назвать литературой эклектизма, требует изображения мира, каков он есть: образы и идеи, идея в образе или образ в идее, движение и мечта».

Надо откинуть устаревшую терминологию («литература эклектизма») и обратить внимание на «изображение мира, каков он есть», что, по Бальзаку, предполагает «движение и мечту», то есть романтику в реализме.

Бальзак был, несомненно, реалистом, потому что он дал исключительный по размаху и по силе социально-экономический разрез современного ему общества. Он смог верно отразить действительные исторические события, потому что изобразил общество в движении — до французской буржуазной революции и после нее: во времена империи Наполеона, во времена Реставрации и борьбы прогрессивных сил против торжествующей финансовой аристократии. И Энгельс отметил эту замечательную черту Бальзака. Будучи по политическим убеждениям легитимистом, Бальзак сумел увидеть передовое общественное моральное начало там, где только его и можно было найти в его время, то есть у республиканцев. Бальзак-романтик со всей присущей ему противоречивостью миропонимания страстно ищет моральный идеал, чтобы противопоставить его растущим на глазах порокам капитализма.

Бальзак сам сознавал эту особенность своего творчества. «...Это мы создаем настоящую действительность,— писал он, возражая против эмпирического, ползучего реализма.— Она подобна вот этой чудесной груше Монт-

рейля, которую с бесконечным трудом выращивают в течение ста лет. Та действительность, о которой говорите вы, подобна горькому плоду лесной груши, который ни на что не годен. Настоящую действительность, действительность в искусстве, надо выращивать, как грушу Монтрейля».

Использование лучших сторон современного ему романтизма, — а именно его «крылатости», — придало необычайную силу реализму Бальзака. В дальнейшем, когда романтическое и реалистическое течения в развитии французской литературы расщепились, можно сказать, что они оба на этом потеряли.

Эта особенность Бальзака как художника объяснялась — и это уже доказано нашими литературоведами — тем, что его миропонимание на деле было гораздо шире, чем его внешний, поверхностный легитимизм. Будь Бальзак только легитимистом, его реализм мог бы быть только эмпирическим.

Анализируя творчество Бальзака, наши литературоведы доказали, что он руководствовался во многом учением французских просветителей конца XVIII столетия. Свет французской буржуазной революции лежал на Бальзаке. И расщепление французской литературы на романтизм без подлинной истории и реализм без крыльев — было первым показателем того, что этот свет уже померк. То, что породила французская революция — капиталистический строй,— все это шаг за шагом стало приносить свои горькие плоды. Романтизм оторвался от «грязной» действительности, а реализм потерял идеалы и пополз по земле.

Взгляните на Флобера. Он силен только в изображении «зла мира», уродливости современного ему общественного строя, но для Флобера характерен голый скепсис, полное отсутствие веры в человека и в возможность преобразования общества на справедливых началах. Революцию 1848 года во Франции он просто оплевал.

А с другой стороны, можно взять Гюго. Гюго — революционный романтик, у которого есть немало черт, общих с Бальзаком, но он является носителем идеалов без исторического содержания — от этого его романтизм невероятно теряет. Гюго не дает верной исторической обстановки. «Собор Парижской богоматери», «93-й год», «Человек, который смеется», «Отверженные» — везде

историческая обстановка в значительной своей части вымышлена, а там, где она и приближается к истории, борющиеся силы лишены социальной характеристики. Гюго не дает развивающихся характеров в типичных обстоятельствах, что так хорошо умел делать Бальзак. Одни люди являются у Гюго носителями «добра», а другие — носителями «зла».

После Флобера и Гюго начинается снижение и реализма и особенно романтизма во Франции.

Несмотря на революционное движение сорок восьмого и, наконец, семьдесят первого года, во французской литературе не появляется ни одного революционного романтика, равного в какой бы то ни было степени Гюго. А с другой стороны, при всех неоспоримых достоинствах реализма Золя и Мопассана, им присуща известная ущербность,— может быть, еще большая, чем Флоберу: во многих своих произведениях они ползут по земле, в хвосте исторического развития [1]. В конце XIX века начинается расцвет французской реакционной романтики, которая постепенно смыкается с вырождающимся, ползучим натурализмом, теряющим всякие реалистические основы, всякое человеческое содержание. Начинается литературное вырождение, декаданс.

Это, однако, вовсе не означает, что линия прекрасного французского реализма вовсе прервалась и не получила своего блестящего продолжения в конце прошлого и в начале нынешнего века. Мы имеем в виду Анатоля Франса, а вслед за ним — Ромена Роллана и Барбюса. Их великий гуманизм, сочетающийся с необыкновенной силой критики старого общества, был, несомненно, порожден великими освободительными движениями нового времени. Об этом я еще скажу ниже.

Очень характерно, что во французском декадансе, как, впрочем, и в русском, как и во всяком декадансе, очень близко примыкают друг к другу ползучий, аморальный натурализм с изображением изнанки человеческого бы-

---

[1] *Примечание автора.* Пусть не сочтет читатель мои критические замечания по адресу таких выдающихся писателей Франции, как Флобер, Золя, Мопассан, за отсутствие уважения к их труду и к их литературному наследству. О, как многому можем мы еще у них поучиться! Здесь речь идет лишь об относительной силе их реализма и реализма тех, кто им предшествовал *(А. Ф.)*.

тия, самых грязных физиологических отправлений человека, и индивидуалистический символизм с его эротикой и мистикой, помноженными на гипертрофию формы.

В связи с рассматриваемой нами проблемой интересно взглянуть на крупнейшую фигуру английского реализма XIX века — на Диккенса. Диккенс находится по своему творческому методу где-то между Бальзаком и Гюго. С Бальзаком его объединяет то, что он подлинный бытописатель, знаток нравов. С Гюго его объединяет отсутствие развивающихся характеров. По меткому выражению Честертона, его герои точно вынуты из мешка рождественского деда. В то же время Диккенсу присуща известная гиперболичность, которая была свойственна и Бальзаку и Гюго. Диккенс — реалист, и в то же время он романтичен (в развитом выше понимании этого слова), он верит в справедливость, в добро, в возможность их торжества на земле. Он первый в английской литературе увидел простого человека как носителя высокого нравственного начала и возвысил его. Я здесь имею в виду не тех сентиментальных добряков, богатых людей, которых выводил Диккенс, — в этом была его величайшая художественная слабость, — а я имею в виду яркие народные фигуры рядовых тружеников, выразителей народной морали, величия и достоинства простого человека. Эта гуманистическая сторона его творчества, сочетающаяся с критикой общественного строя Англии, лживой английской конституции и лицемерной морали правящих классов, составляет главное обаяние Диккенса как художника.

Диккенс сам не был чартистом. Но не трудно видеть на всем его творчестве отсвет чартистского движения. Диккенс — продукт тех же общественных сдвигов, что породили чартистское движение. И наличие этих черт в реализме Диккенса делает его самой крупной фигурой английского реализма XIX века.

Возьму, наконец, американского реалиста Марка Твена. Марк Твен жил очень долго, он увидел крах собственных идеалов и нравственных представлений. Но я беру Марка Твена периода «Тома Сойера», «Жизни на Миссисипи», «Гекльберри Финна». Марк Твен — несомненно, реалист, потому что он правдиво изображает и критикует ханжество, лицемерие, корыстолюбие, невежество американского буржуазного общества, правдиво показывает противоречия богатства и нищеты, правдиво рисует

жизнь тружеников. В то же время несомненно, что его реалистические герои — и Том Сойер, и Гекк Финн, и герои Миссисипи — несут в себе немало романтических черт; они выступают как носители нравственных идеалов Марка Твена. И недаром эти произведения живут так долго, являясь любимым чтением ребят и взрослых. Это свойство придает реализму Марка Твена черты как бы озаренности.

Всем известно, что эта особенность творчества Марка Твена порождена освободительной борьбой Северных штатов против рабовладельцев Юга. И всем известно, что никогда больше в Соединенных Штатах не появлялось таких же правдивых и одновременно жизнерадостных, оптимистических книг.

Какие из этого следуют выводы?

Первый вывод: буржуазный реализм наиболее полнокровен, когда он пронизан, согрет, освещен прогрессивными идеями. В XIX веке не было во Франции более крупных реалистов, чем Бальзак и Стендаль; в Англии — более крупного реалиста, чем Диккенс; и в Соединенных Штатах Америки — Марк Твен. Следовательно, буржуазный реализм наиболее полнокровен, когда он произрастает на почве больших общественных движений и пронизан, согрет, освещен прогрессивными идеями.

Второй вывод: буржуазный реализм в этот период наиболее полнокровен, потому что он лучше способен видеть движение жизни, ему наиболее присущи в этот период прогрессивные идеалы, и это придает ему романтические черты, которые не только не нарушают правды жизни, а придают реализму крылья. Вместе с тем, это естественно сочетается с наиболее беспощадной критикой по отношению к современному буржуазному обществу.

Третий вывод: буржуазный реализм этого периода наиболее политически окрашен, идейно насыщен, тенденциозен в самом высоком значении этого слова.

Трудно себе представить более тенденциозных художников, чем названные мною, в смысле отстаивания и пропагандирования своих идеалов. Разумеется, это идет не в ущерб художественности. Однако тенденция часто проявляется у них и в личных высказываниях художника, и через высказывания его персонажей. Достаточно вспомнить изобличения капитализма, вложенные Бальзаком в уста Вотрена (Жака Колена). Достаточно вспом-

нить гневное обращение Диккенса к королю и министрам после смерти беспризорного мальчика в «Холодном доме». Достаточно вспомнить рассуждения Твена о рабстве в «Приключениях Гекльберри Финна». Но, конечно, эта тенденция заложена, прежде всего, в правдивой логике развития самих образов. Следовательно, в этот период буржуазный реализм наиболее идейно, политически окрашен, наиболее тенденциозен в высоком и благородном смысле этого слова.

Четвертый вывод: в этот период буржуазный реализм наиболее естествен, свободен и богат по своим формам. Среди писателей Западной Европы и Америки трудно указать писателей с большей свободой литературной формы, чем форма Бальзака или Стендаля, трудно представить себе более искусную и в то же время вместительную форму, чем найденная Диккенсом, и можно поражаться легкости и естественности формы Марка Твена.

Но старый западноевропейский реализм имел свои слабости. Главная его слабость состояла в том, что, кроме названных писателей (и вплоть до появления Ромена Роллана), нельзя указать почти никого, кто бы пытался показать положительных героев. Это объясняется, очевидно, тем, что писатели-реалисты видели господство и торжество денежного мешка и, ненавидя его, в то же время думали, что власть его непреодолима. Это неоспоримый факт, что западный буржуазный реализм XIX века в своей положительной программе был более ограничен, чем реализм русский. Он был более скептичен, а в отношении своих положительных типов — или более умозрителен, или более сентиментален.

Я уже сказал, однако, что французский реализм в лице таких своих представителей, как Франс, Роллан, Барбюс, вновь пошел на подъем и что почвой этого нового подъема были великие освободительные движения конца прошлого и начала нынешнего века.

В своей критике капитализма Франс не вышел за пределы буржуазных отношений. Однако глубина и острота этой критики, освещенной разумом, столь высоко поднявшимся над господствующими воззрениями, свидетельствовали о том, что в самой действительности поднялись новые исторические силы, потрясающие основы буржуазного общества и бросающие яркий свет в будущее.

Франс-художник еще не видел этого будущего, не верил в него и только к концу своих дней пришел к нему разумом. Но, как художник, он не мог бы столь критически — и с таких высоких позиций — оценить прошлое, если бы творчество его не развивалось во Франции после Парижской коммуны, во Франции, в которой уже действовал Жорес, и если бы во всем мире уже не клокотали те силы, возглавляемые пролетариатом, которые в условиях России привели к победе Великой Октябрьской революции. И совершенно не случайно к концу своих дней Анатоль Франс вступил в ряды Французской коммунистической партии.

Нужно ли говорить, что особенности гуманизма Роллана — гуманизма, кажется, вот-вот уже готового сомкнуться с гуманизмом социалистического пролетариата, — были порождены теми же историческими причинами? А Барбюс проделал этот путь до конца.

## 3

В русской литературе первой половины XIX века реализм и романтизм, как течения, были почти слиты в творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя. А если говорить о романтике в том смысле, как мы употребляем это слово в связи с ленинскими высказываниями «о мечтаниях», то, начиная с Пушкина и до Горького включительно, этого рода романтика выступает, можно сказать, как характерная черта русского критического реализма[1]. Здесь нет возможности подробнее останавливаться на характеристике этого явления, но надо сказать, что оно было порождено великими освободительными народными движениями в России, с их поисками счастья и справедливости.

Гений Пушкина — это продукт того возросшего национального самосознания, которое заявило о себе в победоносной, справедливой Отечественной войне 1812 года и породило движение декабристов. Нельзя не поражаться необыкновенной преемственности революционных движе-

[1] Этим я не ограничиваю роль Горького только как критического реалиста, а хочу сказать, как естественно и органично в его творчестве критический реализм перешел в реализм социалистический (*А. Ф.*).

ний в России с их все возрастающей мощью, особенно когда начали чувствоваться подземные толчки крестьянской революции. Она породила писателей революционных демократов и окрасила собою творчество всех крупных русских писателей второй половины XIX века.

Это не значит, что все русские писатели были на стороне революционно-демократического движения, — отнюдь нет. Некоторые из них даже не понимали того, что происходит вокруг. Но они видели, чувствовали силу русского народа, чувствовали, что жизнь не стоит на месте, чревата большими переменами, верили в возможность торжества справедливости на земле и, каждый по-своему, стремились воплотить, утвердить свои идеалы в положительных образах, наряду с беспощадной критикой существующего строя.

Пушкин дал не только Татьяну Ларину, Пушкин увидел в Емельяне Пугачеве крупный исторический характер.

А каким переворотом в литературе было изображение крестьян в «Записках охотника» Тургенева! Западноевропейская литература изображала крестьянина зверем или идеализированным «пейзанином». А Тургенев показал, что наш русский крестьянин — это замечательный, своеобразный характер. Крепостной крестьянин изображен Тургеневым, прежде всего, человечно. Достаточно вспомнить Касьяна с Красивой Мечи, Лукерью из «Живых мощей», Герасима из рассказа «Муму», Хоря, Калиныча и многие другие образы.

Что же можно сказать о поэте — революционном демократе — Некрасове? Он первый в русской поэзии сумел с предельной правдивостью и с необыкновенно приподнятым чувством воспеть мужика с его мужицких позиций. Вспомните всю галерею крестьянских образов Некрасова, вспомните поэму «Мороз, Красный нос»: ведь это гимн русской женщине-крестьянке!

Великого нашего драматурга А. Н. Островского многие считают бытописателем. Но разве он только бытописатель? Вспомните его Катерину.

Лев Толстой, беспощадный реалист, срыватель всех и всяческих масок, дал целую галерею положительных образов, одухотворенных высокими нравственными идеалами, начиная с образов «Войны и мира». Благодарная задача — показать, насколько беспощадный именно в

своей критике реалист Толстой был в то же время «романтичен». Вспомните хотя бы Хаджи-Мурата! Такое разоблачительное по отношению к царскому строю произведение, как «Воскресение», является одновременно и самым «романтическим» его произведением. Почти все, что происходит с героями «Воскресения», — это почти неправдоподобно, но все это — великая правда. И униженная и, кажется, уже совсем затоптанная в грязи ужасным и жестоким обществом Катюша Маслова вырастает в героиню — носительницу высокого нравственного начала, полную человеческого и женского обаяния.

Известно, что эту черту романтичности русского критического реализма первый отметил Горький.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что под романтикой в реализме я вовсе не подразумеваю самую способность изображения положительных образов. Если рассматривать старую литературу в свете различных ее течений, то эта способность была присуща, как мы уже видели, лучшим представителям реализма и романтизма, причем у больших реалистов положительные образы были несомненно более жизненны и полнокровны, чем у романтиков. А я подразумеваю под романтикой в реализме мечту, способную опережать жизнь, не утрачивающую с ней связи, «соприкосновения», выступающую в виде такого нравственного идеала, который не нарушает правдивости, жизненности образов. Чудесно определил это свойство реализма Белинский. По его мнению, искусство, определявшее идеал как «украшенную природу», отжило свой век. А к созданиям реализма «идет другое определение искусства — как воспроизведение действительности во всей ее истине. Тут все дело в *типах*, а *идеал* тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношения, в которые автор становит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслию, которую он хочет развить своим произведением» [1].

Однако в этом определении Белинского еще недостаточно развит момент движения и развития, когда авторская мысль «опережает действительный ход событий». И определение Белинского можно дополнить замечательным высказыванием великого китайского писателя Лу

---

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд-во АН СССР, стр. 294—295.

Синя: «Мечта — это не то, что уже существует, но и не то, чего не может быть. Это, как на земле — дороги нет, а пройдут люди и проложат дорогу». Если сочетать высказывание Белинского с высказыванием Лу Синя, это и будет то, что мне хотелось бы выразить.

И здесь следует сказать, что, конечно, и в русском критическом реализме, который по понятным причинам не мог подняться до современного научно-революционного мировоззрения, было немало таких «мечтаний», которые не совпадали с подлинным историческим развитием, а «хватали в сторону» или даже тянули назад. Чаще всего это выступало в сложном переплетении великого и правдивого с ложным и отсталым. Мы можем видеть это и в творчестве Толстого, и особенно в творчестве Достоевского.

Но следует поражаться не столько этому, сколько замечательному дару исторического предвосхищения, столь свойственному русской литературе, и поразительной исторической правдивости ряда ее передовых образов. Если поэзия Пушкина и Лермонтова скорее передает самый дух передовых людей своего времени, то Герцен в «Былом и думах» выводит свое поколение, так сказать, поименно, со всею мощью революционного вдохновения. Литература второй половины века воплощает их в живых и типичных образах — Базарова в «Отцах и детях», Инсарова и Елены в «Накануне», Рахметова и других прекрасных мужских и женских образах «Что делать?», Саши и «русских женщин» Некрасова. Кстати, в «русских женщинах» можно видеть не столько декабристок, сколько передовых женщин революционно-демократического движения.

Русский критический реализм часто выступал только в форме «отрицания» помещичье-буржуазного, чиновничьего общества, — например, в сатире Салтыкова-Щедрина. Но никогда русскому критическому реализму не присуще было скептическое отношение к человечеству, неверие в силы человека. Салтыков-Щедрин «отрицал» — во имя человека, следуя заветам Белинского: «Всякое отрицание, чтобы быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала».

И какую новую силу обрел критический реализм в творчестве Чехова! Каким наивным выглядит в наши дни определение места и роли Чехова в истории разви-

тия русской литературы как «певца безвременья»! Как ни далек был Чехов от рабочего движения в России, особенности его критики свидетельствовали как раз о том, что новые общественные силы с их передовыми, гуманистическими устремлениями вышли на арену русской истории. По мировоззрению своему Чехов был далек от пролетарского мировоззрения. И все же в развитии русской литературы он был непосредственным предшественником Горького. Не случайно в последних рассказах Чехова (таких, как «Невеста») и в его пьесах положительные идеалы Чехова — при всей их незавершенности — выступают уже, так сказать, в персонифицированном виде, в живых характерах, типах. Ведь все это создавалось Чеховым уже в канун революции 1905 года.

А гигантская фигура Горького возникла тогда, когда рабочий класс выступил уже как передовая сила революционного движения в России, когда рабочий класс создал свою партию, партию нового типа, во главе с великим Лениным. И у Горького впервые его литературный положительный герой совпал с подлинным новым героем истории — рабочим-революционером, большевиком, способным осуществить в жизни свои идеалы, идеалы рабочего класса, ведущего за собой все трудящиеся классы и слои общества. В творчестве Горького впервые слилось осознанное историческое содержание — осознанное в свете революционного научного социализма — с исключительной жизненностью и живостью изображения новых характеров. Так Горький стал родоначальником социалистического реализма.

Какие из этого следуют выводы? Сила русского реализма объясняется силой освободительных народных движений в России. Сила русского реализма — в той его особенности, что в нем всегда или почти всегда присутствует романтика, вера в будущее, борьба за лучшее будущее и в то же время он остается самым критическим реализмом из всех, которые знал мир.

Русский реализм — самый идейный, самый политически окрашенный, самый тенденциозный в самом благородном и высокохудожественном значении этого слова. И именно поэтому русский реализм самый свободный, полнокровный, богатый и неожиданный по форме.

Это хорошо понимал Л. Н. Толстой. «История русской литературы со времен Пушкина, — писал он в статье

«Несколько слов по поводу книги «Война и мир», — не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из рамок посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести». Нетрудно видеть, что Толстой гордится здесь новаторской ролью русской литературы, не укладывающейся в уже известные, уже открытые, «канонические» формы. Величайшая жизненная правдивость образов русских художников-реалистов, освещенная и осененная высокими нравственными идеалами, за которые художники боролись и ради которых критиковали все, что мешало осуществлению этих идеалов, — придала их творчеству глубоко новаторское значение, породила величавые и в то же время простые, естественные, свободные формы.

Это особенно важно видеть, чтобы понимать, насколько неверны формалистско-эстетские измышления о том, что идейность, связь с политикой, борьба за общественные идеалы будто бы снижают искусство. Я хочу снять формалистско-эстетские измышления о «новаторстве» в литературе.

Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Некрасов, Толстой, Салтыков-Щедрин, Достоевский, Чехов, Горький — эти великие художники следовали один за другим; многие из них сосуществовали вместе. Это показывает, что при кажущейся стабильности общественного порядка глубокий процесс развития происходил, по существу, в народной жизни России: новое рождалось одно за другим.

А что же можно сказать о формалистском новаторстве? Ведь декаданс в Западной Европе насчитывает уже лет восемьдесят, а у нас в России — более пятидесяти лет, и не только топчется на месте, а все более деградирует. Это особенно наглядно в такой области искусства, как живопись. Трудно сказать, чтобы из так называемых «левых» художников, которые были после Матисса и Пикассо, кто-нибудь что-нибудь прибавил к Пикассо и Матиссу. Так называемые «левые» художники уже несколько десятков лет остаются все в одном и том же кругу, — какое же это новаторство? Это старая-пре-

старая, ставшая уже глубоко провинциальной школа. Отличие последователей Матисса и Пикассо от этих действительно талантливых и своеобразных родоначальников школы состоит в том, что последователи просто художественно неграмотны. Если их попросить изобразить натуру, чем еще владеют Матисс и Пикассо, они, их последователи, не сумеют этого сделать.

Мне хочется взглянуть на формы русского критического реализма еще и под другим углом зрения, — особенно важным и интересным для понимания форм социалистического реализма.

В наших спорах о социалистическом реализме часто путают объективность формы с объективизмом — в смысле взгляда художника на явления жизни, и нередко «осуждают» писателей, использующих в своем творчестве опыт тех из русских классиков, которые при всей ясности мышления предпочитали выражать свои идеи только или преимущественно через объективные образы, избегая, по возможности, субъективных форм выражения своих взглядов.

В русской прозе XIX века это было наиболее свойственно тем, кто ее начинал и кто завершал, — Пушкину и Чехову. Не нужно особых доказательств, чтобы видеть, насколько эта объективность формы выражения своих взглядов Пушкиным и Чеховым далека, например, от объективизма Флобера. Я посчитал необходимым напомнить об этом не потому, что считаю такую форму «лучшей», а лишь для того, чтобы ее не считали «худшей». Что касается моих личных авторских симпатий, то мне больше импонирует форма Толстого или Горького, как наиболее свободная форма, где правдивое изображение объективного мира нисколько не препятствует свободному и полному выражению взглядов автора.

В наших спорах о социалистическом реализме иные совершенно не понимают и отрицают возможность использования в реализме форм романтических. А между тем русская классика дает тому немало примеров. Реализм не только раннего, а и более позднего периода в развитии Гоголя выступал нередко в формах сказочных и фантастических. Это, однако, не помешало Белинскому назвать Гоголя родоначальником «натуральной школы».

Глубокий мятежный дух, отражавший противоречия жизни самого Лермонтова в России Николая I, в страш-

ный период, когда декабристы уже погибли, а новый революционный подъем еще не начался, был воплощен автором и в «Демоне», и в «Мцыри», и в «Герое нашего времени». И было бы наивным представлять себе, что это глубоко жизненное содержание более правдиво и реалистично, когда его выражает разочарованный и ожесточившийся молодой человек в форме кавказского офицера, чем когда его выражает вырвавшийся на свободу беглый послушник в монастырской рубашке или печальный и гордый дух с крыльями. Это только различные формы выражения одной и той же идеи.

Автор этой статьи воспринимает форму «Героя нашего времени» как более родственную, но не может скрыть восхищения перед формой «Мцыри» и «Демона» и не видит никаких оснований выводить эту романтическую форму за пределы реализма.

Вообще много путаницы, непонимания и даже вражды встречает в наши дни утверждение, что реализм допускает не только форму обязательного внешнего жизнеподобия, а форму условную, лишь бы она была правдивой. Писателей и поэтов, прибегающих в наши дни к условной форме, обвиняют порой даже в «антиреализме», считая почему-то, что условность формы якобы «противоречит» положению Энгельса о том, что реализм предполагает изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах. А между тем опыт наиболее совершенного русского реализма XIX века как раз доказывает, что условность формы, если она выражает правду жизни, нисколько не противоречит положению Энгельса.

## 4

Несмотря на явные преимущества русского реализма перед западноевропейским, в нашей литературной критике еще немало представителей раболепного преклонения перед всем, что идет из Западной Европы. Такие критики рассматривают русский реализм как какой-то придаток или филиал западноевропейской литературы.

Характерным примером такого низкопоклонства перед заграницей является книга И. Нусинова «Пушкин и мировая литература». Эта книга вышла в 1941 году, она долго жила, не встречая никакой критики.

Законы общественного развития, открытые Марксом и Лениным, — всеобщие законы, но ни Маркс, ни Ленин не представляют себе «безгосударственного», «безнационального» развития общества. И Маркс, и Энгельс, и Ленин посвятили немало трудов выяснению особенностей развития каждого народа, государства. Без этого нет никакого марксизма.

Как можно определить место Пушкина в мировой литературе? Для этого нужно проанализировать национальную почву, которая породила Пушкина. Можно себе представить Пушкина без Отечественной войны 1812 года? Нет, она определила весь путь развития России на ближайшие десятилетия, в известном смысле, определила все развитие России в XIX веке. В экономическом отношении эта война сильно подвинула Россию по пути капиталистического развития. Как всякая справедливая война, она невероятно раскрыла перед русским народом его силы, подняла его национальное самосознание.

У Грибоедова есть не написанная им, существующая только в конспекте пьеса, в которой он хотел показать русского крепостного крестьянина, как этот крепостной крестьянин, пройдя через горнило Отечественной войны, пройдя через всю Европу, становится человеком. Но противоречия развития России состоят в том, что этот человек, возвратившись к себе домой, мог быть выпорот помещиком на конюшне.

Пушкин — это то, что дала наша русская нация в результате победы над Наполеоном, где великая русская нация показала свою богатырскую историческую силу.

Но вот перед нами книга Нусинова «Пушкин и мировая литература». В этой книге вообще нет ни слова о том, что была Отечественная война 1812 года. И нет даже попыток проанализировать, что, собственно, происходило в России в то время, когда был Пушкин. Основная мысль этой книги — что гениальность Пушкина не есть выражение особенностей исторического развития русской нации (что обязан был бы показать марксист), а задача этой книги — показать, что величие Пушкина состоит в том, что он «европеец», что на все вопросы, которые поставила Западная Европа, он, дескать, находил свои ответы.

Очень характерно, как Нусинов объясняет не такую широкую известность Пушкина в Европе в свое время. Он объясняет это вовсе не тем, что зазнавшаяся Европа

не видела, что происходило в это время с великой русской нацией, и поэтому наплевательски относилась к такому гению русского народа, как Пушкин. А он это объясняет тем, что Пушкин — это «европеец», «свой брат» среди западноевропейских гениев и поэтому он там не мог «звучать».

«Нам кажется, что Пушкин в меньшей степени стал в центре внимания западного писателя и читателя потому, — пишет Нусинов, — что он... был не только по своей культуре, но и по своим творческим устремлениям, по своему миросозерцанию, по всему своему философскому характеру несравненно больше всеевропейский писатель, чем Толстой и Достоевский».

«...Толстой и Достоевский отрицали Запад, противопоставляя ему свои восточные идеалы, идеалы России».

Так и сказано: «восточные идеалы, идеалы России»! На этой концепции, что свет идет с Запада, а Россия — страна «восточная», стоит эта книга.

Пушкин сделан безнационально-всемирным, всеевропейским, всечеловеческим. Как будто можно быть таким, выпрыгнув из исторически сложившейся нации, к которой ты принадлежишь, как будто можно быть всечеловеческим вне нации, помимо нации.

Нусинов выставляет всякие заградительные щиты. Говорит о Пушкине черт знает что, а потом заявляет, что Пушкин — великий русский гений. Но, по Нусинову, все дело в том, что Пушкин «продолжал и углублял западную культуру», поскольку будущее русского народа было для Пушкина «немыслимо вне путей Запада».

Знаменитые стихи Пушкина «Свободы сеятель пустынный, я вышел рано, до звезды...» Нусинов трактует таким образом:

«Значение стихотворения «Свободы сеятель пустынный» тем больше, что в нем выражены горечь и обида не за русский народ, не знавший еще свободы, а за потерявшие свободу народы Европы».

Так как Пушкин, по Нусинову, западный европеец, то поэтому естественно, что для Нусинова — Пушкин «Евгения Онегина», «Полтавы», «Медного всадника», сказок, Пушкин — певец няни Арины Родионовны — совершенно безразличен. Поэтому вся книга состоит только из следующих глав: «Сцены из «Фауста», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Анджело».

Нусинов проповедует как бы абстрактно существующие, извечные, «мировые» темы. И Пушкин гениален для Нусинова только тем, что он эти абстрактно существующие мировые темы решает по-своему. Поэтому во всех этих главах мелькает конвейер фамилий писателей и поэтов Западной Европы, причем Нусинов беззаботно прыгает из одного века в другой. А в этом конвейере мелькает имя Пушкина, который то продолжает что-то выдвинутое западноевропейским писателем, то какой-нибудь западноевропейский писатель продолжает что-то такое, вслед за Пушкиным.

Эта книга, помимо всего прочего, предельно вульгарна. Из решпекта перед всем заграничным Нусинову нужно взять под защиту Шекспира от Толстого. Как же он это делает?

«Несправедливость толстовской критики (Шекспира) становится особенно ясной здесь (имеется в виду «Антоний и Клеопатра». — *А. Ф.)* потому, что в этой трагедии Шекспир ближе к эпохе Толстого, к его образам. Иначе говоря, Шекспир здесь предвосхищает во многом Толстого. Его Клеопатра во многом созвучна Наташе Ростовой и Анне Карениной.

Не перекликается ли через века тоска Клеопатры после отъезда Антония в Рим с тоской Наташи в разлуке с Андреем или с тревогой Анны Карениной, когда Вронский уезжает на выборы, а еще больше — с ее тревогой, когда Вронский у матери?»

Эта книга не только не имеет ничего общего с марксизмом, эта книга далеко не доросла до наших русских революционных демократов и противоречит их убеждениям.

«Пора нам перестать восхищаться европейским потому только, что оно не азиатское», — писал Белинский.

«Нам, русским, нечего сомневаться в нашем политическом и государственном значении: из всех славянских племен только мы сложились в крепкое и могучее государство и как до Петра Великого, так и после него, до настоящей минуты, выдержали с честию не один суровый экзамен судьбы, не раз были на краю гибели и всегда успевали спасаться от нее и потом являться в новой и большой силе и крепости. В народе, чуждом внутреннего развития, не может быть этой крепости, этой силы. Да,

в нас есть национальная жизнь, мы призваны сказать миру свое слово, свою мысль...»[1]

«...Признаюсь, жалки и неприятны мне спокойные скептики, абстрактные человеки, беспачпортные бродяги в человечестве», — писал Белинский[2].

Вот этих «беспачпортных бродяг в человечестве» советская литературная критика должна выводить на свежую воду.

Встает вопрос: откуда могут возникнуть концепции русской литературы, подобные концепции Нусинова, кто их родоначальник?

Их родоначальник — Александр Веселовский, основатель целой литературной школы в России, последователи которой до сих пор подвизаются в наших университетах. Я бы сказал, что школа Александра Веселовского, выкристаллизовавшаяся в конце прошлого и начале нынешнего века (он начал писать в шестидесятых годах), — это та школа, которая многими своими сторонами противостоит великой русской революционно-демократической школе Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Она является главной прародительницей низкопоклонства перед Западом в известной части русского литературоведения в прошлом и настоящем.

В 1946 году издательство Ленинградского университета выпустило небольшую книжечку «Александр Веселовский и русская литература» В. Шишмарева. Редактором книги является профессор М. Алексеев, руководитель литературного образования в Ленинградском университете.

Автор книжечки и не пытается скрыть, что он находится в плену самых худших сторон учения Веселовского. Вспоминая прежнюю свою работу о Веселовском, В. Шишмарев пишет: «Мы стремились тогда вскрыть то новое, что нес Веселовский в метод историко-литературного исследования и в постановку вопросов; мы подчеркивали, по преимуществу, его разрыв с усвоенными им на родине приемами работы и новыми навыками, приобретенными им в западноевропейской школе».

Оговоримся сразу: Веселовский — крупный ученый по накопленным им фактическим знаниям в области

---

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд-во АН СССР, стр. 21.

[2] Там же, т. XII, стр. 433.

западноевропейских литератур, особенно филологии и лингвистики. Но это не снимает того обстоятельства, что Веселовский в шестидесятых годах прошлого века порвал с великой русской революционно-демократической литературной традицией, став последователем романо-германской школы.

В. Шишмарев, благоговея перед иностранными фамилиями, с упоением перечисляет всех тех немецких ученых авторитетов, среди которых Веселовскому удалось сказать «свое» слово в области «поэтики сюжетов» (как же — Шерер, Карьер, Ваккернагель, Баумгарт, Э. Вольф, Л. Якобовский, Э. Гроссе, К. Боринский, К. Брухман, К. Бюхер и т. д. и т. д.!). Но В. Шишмареву невдомек, что пресловутая «поэтика сюжетов» Веселовского, при всем изобилии в ней фактических данных и ценных наблюдений, означала по своей методологии уход от материализма и подлинного историзма к плоскому буржуазному позитивизму.

В. Шишмарева умиляет, что в университете Веселовский увлекался «лекциями Леонтьева по философии мифологии», ибо, как легко догадаться, «Леонтьев читал по Шеллингу», затем его умиляет увлечение Веселовского Буслаевым, который читал «вооруженным методом Гримма».

Но уже совсем благоговеет наш автор, комментируя приезд Веселовского в Берлин. «Берлинская мудрость, — замечает В. Шишмарев, — должна была пополнить недостаточные познания в области западной филологии, германистики, скандинавистики и романистики, к которым обращался Буслаев в ряде своих специальных работ, опубликованных в «Очерках» и «Народной поэзии», вроде, например: «О сродстве славянских вил, русалок и полудниц с немецкими эльфами и валькириями»; «Песни древней Эдды о Зигурде и Муромская легенда» и пр. и пр.

В. Шишмарев особо отмечает, что в процессе своего дальнейшего путешествия «Веселовский так освоился в Италии, настолько проникся местными интересами, что у него появилась даже идея, а затем и возможность совсем устроиться в Италии, тем более, что в Москве о нем как-то забыли».

В другом месте В. Шишмарев называет Италию просто «соперницей родины». Поэтому уже трудно удивиться, читая такие строки: «К речи о Пушкине Веселов-

ский готовится серьезно, так как Пушкин был его любимым русским поэтом, в какой-то мере напоминавшим ему его итальянского любимца Боккаччо...»

В. Шишмарев целиком и полностью принимает неверную теорию Веселовского об иностранном происхождении русских былин, а уж об апокрифических сказаниях и говорить нечего. Так «Послание новгородского архиепископа Василия к тверскому епископу Федору», относящееся к XIV веку, «носит на первый взгляд, вполне русский характер», но потом выясняется, что это «вроде... немецкой поэмы (XIII век) Генриха Нейенштадтского».

Повторяю: работы Веселовского благодаря его огромному знанию фактов могут послужить полезным источником для человека, владеющего марксистской научной методологией. Но горе-последователи Веселовского молятся на его худшие стороны, пропагандируют их и внедряют в умы молодежи самое ложное представление о месте и роли западноевропейской литературной науки.

5

Когда проблема советского патриотизма и борьбы с низкопоклонством перед всем заграничным встает перед нашими национальными республиками, то во многих из них говорят: советский патриотизм — это наша общая тема, но явлений низкопоклонства у нас нет.

Правильно ли это?

Например, товарищи из прибалтийских республик, конечно, не будут отрицать, что в условиях существования буржуазных правительств в Латвии, Литве, Эстонии там воспитывалось целое поколение под эгидой лженаучных западных теорий, там есть люди, усвоившие самое вредное, «модное», эпигонское.

Не будут и грузинские товарищи отрицать, что грузинский символизм сложился в значительной мере под влиянием французского символизма, и не случайно в «Голубых рогах» оказались люди, связанные с худшими, фашиствующими империалистическими кругами Запада.

Но есть и другая сторона, когда мы ставим тему о советском патриотизме: у советского патриотизма есть серьезный враг и противник — пережитки, предрассудки буржуазного национализма. Ведь буржуазному

национализму особенно важно увести в прошлое, идеализировать, поднять все самое косное и отсталое, националистическое из того, что было в прошлом, чтобы сказать, что это прошлое было лучше и интереснее, чем настоящее. Ведь буржуазные националисты идеализируют это прошлое не в интересах развития наших республик. Всем же известно, что буржуазные националисты давным-давно являются агентами иностранного капитала и стараются в интересах своих хозяев. Что их питает? Их питают, во-первых, отдельные охвостья этого национализма, которые еще остались у нас, а также и просто капиталистические пережитки в сознании людей. И здесь еще нужна настоящая, серьезная борьба.

Вы помните, Центральный Комитет в постановлении о репертуаре наших театров указал на некоторые недостатки литературы народов СССР: уход в историю, идеализацию прошлого.

В изображении прошлого есть свое положительное начало: люди хотят осмыслить свою историю, это имеет немалое значение в деле подъема национального самосознания. Но бывает именно «уход» в прошлое — там, где не до конца разоблачены националистические влияния, предрассудки и пережитки. В ряде республик имеются произведения по истории родной литературы, которые дают совершенно неверное освещение истории данного народа.

Нам была предложена к изданию в «Советском писателе» книга Е. Исмаилова «Казахская советская литература», написанная явно с буржуазно-националистических позиций. Сразу видны принципиальные ошибки этой книги, имеющие глубокие корни. В ней идеализируется феодальный ханский период истории Казахстана. Ханы сражались с русским царизмом, но одновременно они сражались и с ханами — узбеками, киргизами. Ханы — феодалы и воры — поданы как герои, а ханская резня изображается как борьба за создание казахского государства. Автор идеализирует певцов, которые воспевали подвиги ханов, и выдает это за «героический период казахской литературы». Литературу того времени, когда Казахстан стал частью Российской империи, автор называет литературой «эпохи скорби».

Здесь явная путаница понятий. Забывают, что у нас было две России — Россия царская и Россия декабристов, Белинского, революционных демократов, народовольцев,

марксистов-ленинцев, Россия Пушкина, Толстого, Чехова, Горького. Это во-первых. Во-вторых, кроме колонизаторской России, существовали другие государства-хищники, угрожавшие существованию малых народов. Мы не допустим, чтобы идеализировали колонизаторскую Россию, но мы хотим, чтобы видели историческую необходимость и прогрессивность вхождения в состав Российского государства для целого ряда народов: иначе они были бы задавлены другими хищниками, которые увели бы эти народы с той великой дороги, на которую они могли вступить благодаря наличию передовой, революционно-демократической России, России — матери величайшей культуры, России большевиков, Октябрьской революции, России, первой прорвавшей фронт империализма, России социалистической.

В изображении исторического прошлого надо не только показывать колонизаторскую роль царизма. Надо показывать тех людей в прошлом своего народа, которые поняли, что их народу по пути с русской культурой, и поняли, что освобождение, скажем, Казахстана не может совершиться вне революционно-демократической России. Человеком, хорошо понимавшим это, был в Казахстане Абай Кунанбаев; в Азербайджане таким был Ахундов, в Армении — Налбандян и Абовян, в Северной Осетии — Коста Хетагу́ров, в Татарии — Тукай.

Тукай был замечательным человеком. В 1905 году, когда восторжествовала реакция, когда поднял голову пантюркизм, панисламизм и когда стали призывать татар, чтобы они переселялись в Турцию, Тукай написал стихотворение «Не уйдем!». Он называет там Турцию страной ярма и вечных стонов, а про Россию пишет:

Здесь родились мы, здесь росли, вот здесь мы встретим смертный час.
Вот с этой русскою землей сама судьба связала нас.
Прочь, твари низкие, не вам, не вам смутить мечты святые:
К единой цели мы идем, свободной мы хотим России.

Провозглашая эту идею дружбы народов в стихотворении «Великая истина», Тукай пишет:

Нам издавна другом был русский народ —
И разве конец этой дружбе придет?
Да, мы родились и растем в вышину,
Нанизаны словно на нитку одну.

Когда пантюркисты выдвинули лозунг перехода на турецкий язык, Тукай объявил этот язык неприемлемым для себя. О турецких поэтах он говорил, что они никак не могут быть образцом, ибо турецкие поэты всю жизнь только и делали, что восхваляли султанов и их невольниц. «К лицу ли это государству, где есть Пушкин и Лермонтов?» — спрашивал Тукай.

И дальше он писал: «Наша нация, как и другие нации, нуждается в людях, способных отстаивать интересы обездоленного, беззащитного люда, которые могли бы объяснить, что времена обмена пяти бедняков на одну собаку прошли. Наша нация нуждается в Пушкиных, Толстых, Лермонтовых. Короче говоря, и нашей нации нужны настоящие писатели, художники, музыканты и прочие, которые способствовали бы, как и у других, прогрессу».

Вот такие люди, как Тукай, были во всякой нации. Нашим критикам и литературоведам следовало бы поинтересоваться: почему в Армении многие романы отображают события не ближе IV—V веков, а то и до рождества Христова, почему нет романов о великих революционерах-демократах Налбандяне и Абовяне? Почему в Азербайджане не создан большой роман об Ахундове?

Знать прошлое нам необходимо, это верно. Мы должны его пересматривать, чтобы использовать все лучшее. Но, с точки зрения понимания сегодняшних задач укрепления дружбы народов и развития советского патриотизма, мы должны, обращаясь к прошлому наших народов, подымать прежде всего передовых революционных демократов. Этим мы сделаем великое дело.

Важная задача литературной критики в области национальной литературы — это разработка вопросов национальной формы.

Мы должны заниматься разработкой проблем литературного языка, его национальных особенностей, которые уходят в народную стихию, в фольклор. Язык — это первый признак национальной формы. Но язык не стоит на месте, он развивается. Мы должны видеть, как проявляется в области литературы национальный характер, та общность психического склада, сказывающаяся в общности культуры, о которой говорит И. В. Сталин как об одном из признаков нации. Но национальный характер

не стоит на месте, он развивается. В эпоху социалистической культуры — это уже иной характер.

В определении литературных явлений в той или иной республике важно знать ее собственные литературные традиции и преломление на национальной почве явлений другой, более мощной литературы. Особенно важно видеть влияние великой русской литературы, потому что судьба народов СССР исторически связана с Россией. Надо проследить, как преломляется влияние русской советской литературы в современных национальных формах. У нас есть литературы, которые сложились только после Октября, под влиянием, главным образом, русской советской литературы.

Все это заслуживает большего внимания и любви, чем это свойственно иным нашим литературоведам, которые охотно исследуют только влияния западноевропейской литературы из-за решпекта перед всем заграничным.

## 6

Старому русскому реализму тоже присущи были свои слабости. Главная слабость, или, вернее, главная беда его состояла в том, что и он не мог изобразить того положительного героя, который в реальной исторической действительности являлся ее завтрашним днем.

Какие счастливцы мы, художники советского, социалистического общества, когда в нашей действительности реально существует новый, советский человек, носитель самой передовой, всечеловеческой морали! Впервые из-под пера художника возник герой литературы, который является подлинным героем жизни, творцом и созидателем коммунистического общества.

Именно благодаря этому обстоятельству наш социалистический реализм представляет собой полный, органический синтез реализма с революционной романтикой. Это совершенно новый реализм. Он открывает новую главу в художественном развитии человечества.

Эти черты социалистического реализма обеспечивают ему возможность быть самым мощным и прогрессивным реализмом. В нем утверждение новой морали органически слито с критикой всего отсталого, уродливого, что является пережитком капиталистической морали.

Советская литература в этом смысле является самой партийной и самой тенденциозной литературой. Но именно поэтому она является самой свободной и полнокровной по существу и самой новаторской по форме.

Она — законный наследник не только русской, но и западноевропейской и всей мировой классической литературы. Но она не только продолжатель, она зачинатель новой литературы нового мира, и в этом ее всемирно-историческое значение.

Разработка теоретических проблем социалистического реализма невозможна без решительного разгрома всех идейных противников, которые могут стоять на пути развития нашей советской литературы.

Сколько ни перечитываешь постановление ЦК партии и доклад А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», не перестаешь поражаться тому, насколько метко был нанесен удар. Ведь М. Зощенко и А. Ахматова сильны не сами по себе, они являются как бы двумя ипостасями глубоко чуждого и враждебного нам явления. Это становится особенно ясным, когда бросишь взгляд на то, что происходит в литературе Западной Европы. Мы не будем говорить здесь о наших друзьях, мы знаем, что порождает сильную сторону их позиции. Посмотрите, до чего докатилась литература Западной Европы, какова судьба тех, что именовали себя носителями «нового»! И станет ясно, что писания Зощенко и Ахматовой являлись отражением на нашей почве того процесса, который в условиях Западной Европы дошел до своего логического конца и выражает там глубокий духовный кризис.

Идейными учителями западноевропейского декаданса являются эпигоны субъективного идеализма — Ницше, Бергсон, Фрейд. Они внесли в литературу, вопреки тем моральным идеалам, которые согревали классический реализм и романтизм, страшное обесчеловечение литературы. Эти «учителя» — Ницше, Бергсон, Фрейд — провозгласили: долой какие бы то ни было закономерности общественного развития! Долой общественную мораль! Долой человека! Долой разум! Да здравствует «подсознательное», звериные инстинкты, зоологический индивидуализм, мистика, эротика!

Это сопровождается в области литературы неизбежным распадом формы. Можно почувствовать это на Прусте, на Джойсе, на Дос Пассосе, на Селине.

В развитии западноевропейского декаданса с предельной ясностью обнажены эти уже почти слившиеся две ипостаси литературного вырождения: зоологический натурализм — с одной стороны, и заумная символика — с другой, представляющая зачастую ту же эстетизацию низменного в человеке.

Русский декаданс всегда плелся в хвосте у западноевропейского, раболепно подбирая объедки с чужого стола. Он несет те же черты и не случайно был в числе идейных противников советской литературы на всем протяжении ее развития. Он остается им и до сих пор. Он имеет смелость выступать под флагом «чистого искусства», «искусства для искусства», хотя он потерял главное содержание искусства — человека, человеческое общество. Вспомним грязный, зоологический натурализм Пильняка и рядом с ним реакционную «романтику» Клюева.

Обывательское злопыхательство Зощенко и религиозная эротика Ахматовой не случайно шли рядом.

Это явление имеет место и в литературах других народов СССР. Вот, например, книжка новелл Гамсахурдия, которая вышла как раз к постановлению Центрального Комитета партии. В этой книжке Гамсахурдия слиты воедино эти черты — грязное, низменное изображение человека и пошлое эстетство. В одной из первых новелл — «Порцеллан» (1916) — описана встреча автора с некоей баронессой в Мюнхене. Тема их разговора — судьбы искусства. По Гамсахурдия, — действительность — «явная ложь», и поэтому он вместе со своей баронессой упрекает искусство в том, что оно якобы «тонет в банальном реализме». Тут же высказывается полное пренебрежение к политике. Короче говоря, Гамсахурдия выступает сторонником «чистого искусства», «искусства для искусства». А дальше следует новелла «Лил», написанная в советское время, где морально растленный доктор Шарухия так говорит о человеке: «Разве заслуживает любви человек, у которого грязь и гной текут из множества пористых мест...» Или: «Человек — это кожаный мешок, наполненный кровью».

Это такая характеристика человека, которая под стать выродку Селину. Далее в новелле «Молоко женщины» автор противопоставляет человеку зверя как более высокое начало: «Чем ближе я знакомлюсь с человеком,

тем больше у меня растет любовь к собаке». Автор рекомендует «так закалить сердце, чтобы жалость не проникала в него. Кто жалеет мир, того мир никогда не пожалеет».

Как видите, теория «чистого искусства», противопоставленная «банальному реализму», легко сливается с грязным натурализмом в изображении человека. Декаданс нанес немалый вред ряду советских художников.

А. А. Жданов прекрасно исследовал генезис «серапионовых братьев». Сам термин был взят ими от Гофмана — реакционного немецкого романтика. Как характерно, что они провозгласили лозунг «чистого искусства», «искусства для искусства», который был лозунгом эстетствующих символистов и акмеистов (к последним, как известно, принадлежала Ахматова)! Надо сказать, что эти «гофмановские» корни пагубно сказались на развитии ряда советских художников, ранее принадлежавших к «серапионовым братьям». Без анализа этого явления нельзя понять причин ряда творческих неудач Всеволода Иванова после его первых прекрасных повестей о партизанах. У него и теперь есть две несходные стороны в творчестве. Одна — это книга о Пархоменко. Это попытка идти реалистическим путем. А с другой стороны — его «романтические» рассказы и романы, среди которых есть вещи, попросту говоря, заумные. Возьмите его рассказы и романы с уходом в «необыкновенное» «гофмановского» типа. Эти вещи не лишены таланта, но они совершенно не звучат, порой они просто непонятны. Всеволод Иванов терпит поражение на пути формалистского псевдоноваторства. Наша литература ему кажется «ползучей». Но наша литература может взлететь только на началах социалистического реализма с его революционной романтикой, она не может взлететь на началах реакционной романтики.

По этой же причине испытывает трудности в своем творчестве В. Шкловский. Образно я могу это выразить так: Шкловский работал всегда по многопольной системе — он писал и сценарии, и критические статьи, работал в детской литературе. И вот он стоит среди своих полей, а они не засеяны.

Это объясняется тем, что он не до конца порвал с породившей его формалистской школой. Он выбит со старых позиций, но еще цепляется за старые побрякушки,

а жизнь уже этого не позволяет. Такова причина известного творческого недомогания Шкловского.

Совсем иначе складывается путь писателей, которые до конца порывают со своими предрассудками. Характерен в этом отношении путь Николая Тихонова. Он тоже принадлежал к «серапионовым братьям», но он сумел выйти на великий путь советской литературы, стал крупным представителем социалистического реализма в поэзии.

В. Каверин начал свой рост в той же группе, подверженный «гофмановским» влияниям, а теперь является автором романа «Два капитана», который можно назвать большим достижением социалистического реализма.

Это свидетельствует о том, насколько важно писателю освободиться от прямых или скрытых влияний декаданса.

Критика еще не до конца выполнила свой прямой долг в осуществлении постановления Центрального Комитета партии.

Критика должна, к примеру, разобрать поэзию Б. Пастернака и доказать, что он занимает отсталые позиции. Попробуйте перечитать давнюю лирику Пастернака. Как быстро она устарела! Она вызывает улыбку своей формалистской претенциозностью. Нельзя не поражаться, как смогли поэт П. Антокольский и критик А. Тарасенков поднять на щит последнюю лирическую книгу Пастернака. В этой книге такой убогий мирок в эпоху величайших мировых катаклизмов!

Пастернак когда-то сам охарактеризовал себя:

Привыкши выковыривать изюм
Певучестей из жизни сладкой сайки,
Я раз оставить должен был стезю
Объевшегося рифмами всезнайки...

«Объевшийся рифмами всезнайка», выковыривающий изюм «из жизни сладкой сайки», — это звучит уже юмористически, но в каком-то смысле слова и оскорбительно. Нельзя принижать достоинство советской литературы, поднимать подобную позицию на щит. Нужно понять, что жизнь ушла вперед. Кое-что существенное для поэзии было в свое время открыто Пастернаком, но жизнь уже перешагнула это. Его муза давно стала провинциальной музой. В то же время она несет с собой некоторые

черты, губительные для нашей молодежи в условиях великой всемирно-исторической борьбы, — индивидуализм, аполитичность. И форма Пастернака исчерпала себя. На этих путях тупик. Раскрыть эти стороны Пастернака — обязанность литературной критики.

Эти стороны Пастернака прекрасно понимают представители литературного декаданса в Западной Европе. Не случайно некий Шиманский в статье «Долг молодых писателей» («Лайф энд леттерс тудей», февраль, 1943 г.) противопоставил работу Пастернака работе всех наших писателей: «Работа Шолохова, Эренбурга и т. д. в лучшем случае является образцом хорошей журналистики... В СССР мало художников и очень мало людей, отличающихся полной естественностью и совершенной духовной свободой... Поэтому все написанное Шолоховым национально ограничено масштабом и целью... Только Пастернак пережил все бури и овладел всеми событиями. Он подлинный герой борьбы индивидуализма с коллективизмом, романтизма с реализмом, духа с техникой, искусства с пропагандой». Это в комментариях не нуждается.

Более сложное в смысле внутренней противоречивости явление, но имеющее некоторые родственные Пастернаку стороны, — это И. Сельвинский. Сельвинский — поэт, написавший перед войной и особенно в дни войны ряд хороших советских стихов. У него есть сильные исторические драмы. Сельвинский к тому же — член Коммунистической партии. И вдруг Сельвинский, уже после постановления ЦК партии, вознамерился издать «Избранное», куда включил большинство своих прежних произведений. Ничего более чуждого по своему духу, самому существу нашего отношения к жизни, к искусству нет во всей советской поэзии; культ биологического, звериного начала в человеке, индивидуализм крайний, проповедь декаданса в искусстве, не говоря уже о грубом политическом невежестве в трактовке нэпа в «Улялаевщине».

Если он решил все это переиздать сейчас, — значит, он считал себя вправе выпустить это в свет. Но как можно совместить хорошие советские стихи с этаким «наследством», свою партийную позицию с проведением подобных взглядов?! Это беспринципная, а не партийная позиция. На деле, если разобрать формальную сторону прежней поэзии Сельвинского, он плоховато владеет поэтическим языком, у него отсутствовало чувство меры:

там столько безвкусицы и столько претенциозного, дешевого провинциализма! К чему нам это уездное ницшеанство?

С другой стороны, как благотворно сказалось на развитии ряда поэтов то, что они положили конец своему эстетскому прошлому! Ведь В. М. Инбер начинала свой поэтический путь как прямой эпигон Ахматовой. А теперь она является автором одной из лучших наших поэм — «Пулковский меридиан», которая входит в основное русло советской поэзии. Или возьмем путь Антокольского — он юношей тоже слагался под влиянием декаданса. Но он теперь автор поэмы «Сын», которая является одной из лучших поэм социалистической поэзии.

Все это значит, что некоторым писателям надо решительно пересматривать свои старые пути. И задача критики — до конца разоблачать общественную, литературную вредность позиций декаданса, для того чтобы неустанно развенчивать его.

Метод критики, чуждой нам, таков: явления литературы брать вне развития советской действительности, в узком литературном ряду, подвергать сомнению почти все, что создано в советской литературе на протяжении ее развития, — дескать, здесь все нехудожественно и слабо. А в это время поднимать на щит Пастернака или Сельвинского. А на самом деле как раз это и слабо в художественном отношении по сравнению со всем лучшим, созданным советской литературой, слабо потому, что бедно в идейном отношении!

Как выглядит наш идейный противник сегодня?

С одного конца вдруг вылезает что-нибудь вроде «Семьи Ивановых» А. Платонова, где советский человек показан низменным, пошлым, а с другого конца нет-нет да и вылезут стишки индивидуалистического порядка, с пессимизмом, с нытьем. Это две ипостаси одного и того же явления.

В литературе братских народов мы тоже можем видеть это. В Азербайджане, например, были подняты на щит романы Сулеймана Рагимова «Сачлы» и «Мехман». А эти романы типичны тем, что автор плетется в хвосте недостатков, являя тем самым пример косности и отсталости. Он критикует советского человека, советское общество, так сказать, сзади, а что он может увидеть с такой позиции? Хороших людей у него мало, даны они схематично,

а наибольшей яркостью изображения наделены взяточники, сплетницы, негодяи и подлецы.

Критика должна разоблачать все уловки противников советской литературы, противников социалистического реализма, стремящихся затемнить наши позиции.

Это не такие уж бесхитростные уловки. Самая распространенная уловка — подменить линию идейной борьбы, идейного размежевания в литературе частными вопросами и оценками, которые сводятся к тому, чтобы разделить всю литературу на «хорошую» и «плохую». Конечно, есть писатели получше и похуже, есть средние. И надо плохих писателей называть своим именем. Но вряд ли Успенский отмежевался бы от Решетникова потому, что тот слабее его. И разве Некрасов отмежевывался от Курочкина? Нельзя одними вопросами художественного качества подменять идейную сторону дела.

Иные предполагают, что, в отличие от советского общественного мнения, мнения партии, народа, существует будто бы какое-то особенное профессиональное чутье, которое может подсказать, что это «хорошо», а это «плохо». И это, мол, главное в литературе, больше ничего не надо.

Такая постановка вопроса — только «хорошо» или только «плохо» — имеет своей прямой целью подменить существо вопроса, внушить людям, что требования высокого идейного качества литературы, ее партийности предполагают якобы снижение художественного качества литературы. На самом деле, как мы это видели на примерах классической и современной литературы, только партийная постановка вопроса предполагает подлинную борьбу за высокое художественное качество.

Не менее распространенная уловка — доказать, что требование партии научиться отбирать новое, передовое, лучшее в жизни, показать новые моральные качества советских людей и как прожектором осветить им путь вперед, что это требование якобы исключает необходимость и возможность показа трудностей и недостатков нашей жизни и, следовательно, приводит к лакировке действительности. Стоит покритиковать Платонова за то, что он смотрит на людей сзади, не дает им ни одного человеческого чувства, сползает на принцип грязного натурализма, который недостоин называться литературой, как противник уже брюзжит: «Вы хотите оторваться от действительности, от ее трудностей и недостатков». А, собствен-

но, почему же? Разве не разъяснял тов. Жданов, что задача изображения новых качеств сочетается с задачей критиковать все пороки, все недостатки нашей жизни? Следовательно, только художник высокого идейного полета, который видит шире и дальше, который может быть проводником нашей новой морали, только он способен целиком и полностью раскритиковать все трудности и недостатки, стоящие на пути нашего развития. Без этого качества можно только плестись в хвосте недостатков, не видя главного впереди.

Разбить эти уловки противника нельзя без открытой критики не только идейных, но и художественных недостатков нашей литературы. На большом литературном фоне критик должен подходить к литературному явлению как настоящий хозяин. Надо уметь показать место любого произведения в общественном строю, смело вскрывая его идейные и художественные достоинства и недостатки.

Литературная критика должна обладать широкой концепцией развития советской литературы, каждое явление литературы ставить в связь с другими. Иначе противник расшатает фронт по мелочам, по пустякам, напустит туману в голову.

Здесь вскрывается еще очень важный, существенный недостаток нашей литературной критики. Он состоит в том, что наша критика молчаливо обходит вопросы литературной формы, не принимая боя, который противник всегда предлагает как раз в области формы. Слабость нашей критики в том, что она частенько пасует, уступает, когда спор переносится в область формы. А между тем только советский писатель является подлинным новатором не только в области формы. Надо ясно видеть, что именно мы новаторы, а декаденты — это люди отсталые, это уже провинция.

Мы стремимся к самой простой, естественной и ясной форме, доступной народу, продолжая и развивая в этом отношении классические традиции.

Нельзя сказать, что декаданс вообще ничего не дал в области формы. Пока в нем еще был какой-то человеческий смысл, он кое-что давал и в области формы. В нашей среде есть течения, которые переработали это и по-своему применили к новому содержанию.

Есть одна существенная сторона формы — техника, технология. В поэзии это особенно наглядно видно.

Например, в области техники стиха Тютчев, как известно, расшатал классическую каноническую метрику, сделав стих «свободнее» в смысле метрическом. Достаточно вспомнить его «Сон на море» и другие лирические стихи.

Символисты использовали и развили это. Это осталось в поэзии. Без этого нельзя представить себе Маяковского, который по-своему шагнул еще дальше по этому пути.

Асеев, Тихонов, Сельвинский, Инбер, Антокольский, Кирсанов, сколь они ни разные, позаимствовали у старых предреволюционных школ некоторые технические приемы и их по-своему преломили. Если мы начисто будем отрицать возможность и допустимость этих литературных приемов, мы поступим бесхозяйственно. Но мы сторонники простой, ясной естественной формы, доступной самым широким слоям народа.

Использование технических приемов для выражения нового содержания, как это сделал Маяковский, — это одно дело. Другое дело — поднимать на щит разложение, расщепление формы, которое так характерно для современного декаданса. Это совсем разные явления, и их нужно видеть.

Какие отличительные формы декаданса? С одной стороны, это скованная, холодная, «железная», чисто внешняя форма, рассчитанная на формальный эффект. С другой стороны — субъективизм, распадение формы, бессмыслица. Наконец — стандарт.

Крупные явления социалистического реализма — это всегда неожиданность в области формы. «Жизнь Клима Самгина», «Хождение по мукам», «Тихий Дон», «Железный поток» — они текут, как полноводная, мощная река, вне всяких канонов. Это — совершенно своеобразные явления. Попробуйте вскрыть сюжет «Поднятой целины», придерживаясь старых канонов. Что представляет собою по форме такое литературное явление, как «Чапаев» Фурманова, или «Соть» Леонова, или «Падение Парижа» Эренбурга, или «Спутники» Пановой? Исключительно своеобразны по форме педагогические произведения Макаренко, сказки Бажова. Необычна форма романов К. Федина, В. Катаева, В. Каверина, Ф. Панферова.

Какое крупное явление нашей литературы ни возьмешь, можно видеть неожиданное своеобразие формы, происходящее от новизны содержания.

То же самое в области поэзии. Маяковский, Багрицкий! «Смерть пионерки» — это поэма новаторская. Построение поэм у большинства наших хороших поэтов совершенно неожиданное и новое. Формалисты пытаются, к примеру, доказать, что «Василий Теркин» А. Твардовского построен так, потому что автор иначе «не умел» его построить. Но это неправда. Он построил поэму так, как он хотел, он нашел ту форму, которая только и могла выразить содержание поэмы. Своеобразен и необычен по форме «Пулковский меридиан» В. Инбер. Тычина на Украине, Самед Вургун в Азербайджане, Гафур Гулям в Узбекистане — это поэты-новаторы с неповторимым индивидуальным лицом.

Так же своеобычна советская драматургия.

Творчество Погодина несет на себе черты большого формального отличия от старой драматургии. «Любовь Яровая» К. Тренева, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Фронт» А. Корнейчука, «Обыкновенный человек» Л. Леонова, «Русский вопрос» К. Симонова, «Сказка о правде» М. Алигер — все это новые явления в области драматургической формы.

Противники говорят: советская литература однообразна. А мы говорим — именно мы многообразны: во-первых, потому, что советская литература многонациональна, и, во-вторых, потому, что только наше общество полностью раскрепощает художественные индивидуальности.

Надо видеть то новое, что в области формы внесла наша литература, разоблачать упадок, разложение, расщепление формы литературы декаданса.

Есть у нас такие представители низкопоклонства перед заграницей, которые способны восторгаться этим распадом формы в Западной Европе и в Америке, выдавать это за новый свет, идущий из-за границы.

Этих представителей низкопоклонства критика должна выводить на свежую воду.

Борясь с идейным противником, критика не должна забывать, что по отношению к советским писателям — она, прежде всего, воспитатель и вдохновитель. Она должна связывать писателя с современностью, вдохновлять его на новые темы, раскрывать причины его успехов и неудач и учить его. В отношении писателей и читателей у критика существуют педагогические задачи.

Нельзя только «возносить» и только «разносить».

Иные критики думают, к сожалению, что для оценки явлений литературы существуют только две краски — черная и белая. А явления литературы так многообразны, что критика должна владеть всеми красками спектра.

Критике захваливающей и критике заушательской надо давать решительный отпор, выдвигая на первый план критику воспитательную, педагогическую.

7

Задач, стоящих перед литературной критикой, гораздо больше, чем она сумела выполнить.

Все это является признаком слабости нашей литературной критики.

Есть ли, однако, в ней положительные сдвиги? Конечно, есть. Критика стала более активной. Проблемы социалистического реализма все чаще ставятся нашей критикой. Я имею в виду теоретические статьи, появившиеся за последнее время в толстых журналах, в общей прессе. Критики теперь более активно выступают за линию партии в литературе.

Выросли и лучше стали отделы критики и библиографии в литературно-художественных журналах.

Следует отметить выступления наших критиков с разоблачением буржуазных реакционных теорий, «модных» учений. Появились новые монографические работы о советских писателях. Но все это — только первые шаги.

Больше достижений у нашего литературоведения. Такого литературоведения, как у нас, нет нигде в мире. Это новая наука. Нужно разоблачать и высмеивать тех писателей-невежд, которые, сами питаясь обрывками знаний, позаимствованных у наших литературоведов, в то же время позволяют себе походя ругать наше литературоведение. Новое представление о классиках в значительной мере воспитано в нас советскими литературоведами. Как показатель этого, можно назвать недавно вышедший прекрасный некрасовский сборник «Литературного наследства», прекрасный и по подбору архивного материала, и по сопровождающим статьям, естественно связывающим поэзию Некрасова с проблемами современности. Этот признак подлинной революционной науки характеризует и такие работы, как «Ленин и проблемы русской литературы» Мейлаха, «О Горьком» Бялика.

Но у нашего литературоведения есть крупные недостатки. Положительным явлением советского литературоведения является книга В. Ермилова о Чехове. Она написана талантливо, просто, с любовью к теме. В области драматургии Чехова — Ермилову принадлежит немало открытий. Но книга имеет свои недостатки. Во-первых, ей присущ тот недостаток, который характерен для подавляющего большинства наших литературоведов. Они считают, что литературный анализ в свете социальной борьбы своего времени не требует от них разбора тех экономических условий, тех материальных предпосылок, которые породили социальные отношения своего времени.

Мы боролись с вульгарным социологизмом потому, что он был вульгарен. Не надо подменять литературный анализ анализом экономических условий, но нельзя, чтобы вовсе отсутствовал анализ экономических условий.

У Ермилова расстановка социальных сил показана правдиво, но нет анализа экономического развития России того времени, а без этого не все понятно в творчестве Чехова.

Второй недостаток: Ермилов недостаточно критикует Чехова за его аполитичность. Ермилов слишком апологетичен по отношению к Чехову. Чехов в этом не нуждается.

Значительное явление — книга Еголина «Освободительные и патриотические идеи русской литературы XIX века». Он поднял вопросы, наиболее существенные и важные сейчас. Особенно хорошо разработан раздел, касающийся литературы революционных демократов — Некрасова, Чернышевского, Добролюбова и менее известных представителей этого течения.

Один из недостатков работы в том, что Еголин схематически делит развитие литературы XIX века на три периода. Он наивно применяет к литературе ленинское положение о трех периодах освободительного движения в России.

Под рубрику «движение самих масс» Еголин зачисляет таких разных писателей, как Лев Толстой, Г. Успенский, Златовратский, Каронин, Мамин-Сибиряк, Чехов, Горький.

А между тем ленинское определение эпохи «движения самих масс» как раз не позволяет свести этих писателей под одну рубрику. «Буря, это — движение самих масс, — писал Ленин. — Пролетариат, единственный до конца революционный класс, поднялся во главе их и впервые поднял к открытой революционной борьбе миллионы кре-

стьян»[1]. Значит, Ленин говорит о буре, которую уже возглавил пролетариат.

Конкретный анализ каждого из писателей у Еголина в общем правильный. Но нельзя Толстого соединять с народниками, Чехова — с Горьким. Горький — вообще зачинатель новой, исторически новой литературной главы.

В этой концепции Горький должен быть выделен.

Есть и другие существенные ошибки в этой большой и ценной работе. Например, в предисловии к книге не проведено ясного различия между патриотизмом дореволюционным и патриотизмом советским.

Критика и литературоведение — большая сила в воспитании народа. Через литературу она призвана идейно воспитывать народ, воспитывать в нем новые моральные качества, воспитывать в нем эстетический вкус.

Для того чтобы критика выполняла эту роль, надо максимально развивать критику критиков. Среди наших критических кадров есть еще «обтекаемые», беспринципные критики, которые часто меняют позиции, не выполняют своего прямого партийного долга по приятельским соображениям.

Мы должны стремиться к созданию нового типа критиков — критиков ленинского типа, бесстрашных, образованных, умеющих быть хозяевами литературного процесса и направлять его.

Развитие нашей литературы в очень большой степени упирается в отставание критики. Чем быстрее она пойдет вперед, тем быстрее пойдет развитие литературы. Чем больше ясности будет в головах наших писателей, тем меньше смогут их сбивать в сторону чуждые голоса, чуждые влияния.

Нам в руки дано великое марксистско-ленинское учение. Это великая сокровищница, которая может и должна питать нашу критику, если сама критическая мысль не будет отрываться от живой жизни, от современности, от нашего чудесного советского народа.

Наша критика должна играть руководящую идейную роль в литературе. Звание «критик» должно стать почетным званием в нашей стране.

*1947*

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 15.

# ПРИМЕЧАНИЯ



В творчестве А. Фадеева талантливо сочетались вдохновенный труд художника с большой и плодотворной литературно-критической, публицистической и общественно-политической деятельностью. Редко в каком другом литераторе так тесно были слиты художник и революционер. Недаром Фадеев сам говорил о себе: «Я прежде стал революционером, чем писателем, и, когда взялся за перо, был уже сформировавшимся большевиком. Несомненно, от этого и мое творчество стало революционным».

Теоретические и литературно-критические работы А. Фадеева широко известны, хотя при жизни, с присущей ему скромностью, он всегда отклонял звание теоретика, говоря, что занимается теорией «только в силу потребностей практики и из-за нетерпеливого характера».

Фадеев — писатель, критик, общественный деятель — никогда не был сторонним наблюдателем литературного процесса. Он активно вмешивался в жизнь литературы и, идя буквально «по свежим следам», обобщал поиски новой эстетики, боролся за ленинский принцип партийности в литературе и искусстве. При этом — боевой, воинствующий, наступательный характер выступлений Фадеева при обсуждении и решении острых идеологических вопросов сочетался у него с поистине влюбленным отношением к литературе и искусству.

Широк круг идейно-творческих и теоретических вопросов, которые волновали писателя. Но центральной, основополагающей — в его статьях и выступлениях — была проблема социалистического реализма как основного метода советской литературы. А. Фадееву принадлежат статьи и речи о народности и партийности нашей литературы, о новаторском ее значении, о роли ее в развитии мировой литературы, об отношении писателя к классическому наследию, о революционной романтике, об идейности и писательском мастерстве, о многообразии стилей, жанров и форм в искусстве социалистического реализма.

Фадеев убедительно доказывает, что социалистический реализм призван расширить и обогатить литературу, предоставляя писателю неограниченные возможности изображать действительность «не только в форме, родственной классическим реалистическим романам, но и вообще в любой форме (романтической, сказочной, условной и т. д.), позволяющей видеть правду жизни».

Вместе с тем писатель неустанно подчеркивает враждебность социалистическому реализму так называемого формалистического новаторства, когда «убожество, а подчас и полное отсутствие мысли и чувства прикрываются фокусничеством, штукарством, трюкачеством», когда незначительность содержания, а иной раз и прямая его враждебность идеям социализма прикрываются «мистифицирующей манерой выражения этого содержания».

Призывая писателей правдиво писать о современности — «идти прямо в жизнь — любить жизнь», Фадеев выступает против «бескрылой» литературы, не видящей в настоящем будущего, и одновременно остро критикует авторов некоторых исторических романов и поэм, которые «не столько подымают опыт прошлого во имя настоящего и будущего», сколько «прячутся в прошлое от настоящего». В нашей литературе,— не раз с горечью говорил Фадеев,— «еще мало подлинной любви к современному человеку как носителю будущего, как провозвестнику добра в жизни людей. А без этого нельзя правдиво показать и все дурное в человеке и в жизни».

В последней редакции статьи Фадеева «Съезд советских писателей и социалистическая культура» (1956) есть такие строки: «*Правда* — это не только внешнее сходство с жизнью. Нет, нужно взять самые основные, самые глубокие тенденции развития действительности, видеть, что им мешает, но и видеть далеко вперед, — тогда это будет подлинная правда, и в этом отличие нашего социалистического реализма от старого. Наш реализм должен, обязан видеть *завтрашний день»*.

При этом писатель остерегает от опасности «приукрашивания», искусственного «приподымания» действительности: «Жизнь, — говорит он,— надо изображать правдивой, реальной, не уходя от ее тяжестей, грубостей, подлостей, трудностей. Тогда и хорошее, передовое будет выглядеть не как приукрашивание, а как результат живых человеческих усилий...»

Фадеев любил советскую литературу, гордился ее успехами, твердо верил в ее великое будущее: «...сколько имен наших поэтов-современников назовут в будущем с благодарностью и уважением!» — записывает он 15 ноября 1943 года в своем дневнике. В одном из последних писем (апрель 1956 г.), размышляя о при-

чинах некоторого временного «затишья» в литературе 1953—1955 годов, он заявляет: «Последние два-три года нашей жизни поставили перед писателями так много нового, мы живем в период таких глубоких перемен, что все это не может быть сразу художественно осмыслено и отображено. Да ведь это и в жизни еще не все «уложилось». Нужно некоторое время, чтобы снова появились хорошие книги о наших днях. *Я уверен, что они будут еще лучше прежних*».

Одной из важнейших задач литературной критики А. Фадеев считал борьбу с враждебной идеологией. В этой борьбе ему самому принадлежат немалые заслуги. Борьба эта никогда не была для Фадеева кратковременной «кампанией»: она неразрывно связана со всей системой его теоретических взглядов. Писатель хорошо понимал, что, только бережно охраняя и защищая идейную чистоту нашего искусства, можно верно решить вопрос и о его многообразии, и о творческих поисках художников, и о творческом соревновании в литературе.

Незадолго до смерти, в последней редакции своих «Заметок о литературе», Фадеев писал: «Пока существует враждебная идеология за рубежом, она будет проникать и к нам. Необходима беспощадная борьба со всякими проявлениями чуждой нам идеологии: нельзя врагу открывать лазейки. К сожалению, — добавляет он, — далеко не все это до конца понимают».

Слова эти звучат весьма актуально в наши дни.

Вместе с тем во всех своих выступлениях А. Фадеев подчеркивал необходимость усиления *воспитательной* роли литературной критики. «Борясь с идейным противником,— говорил он,— *критика не должна забывать, что по отношению к советским писателям — она, прежде всего, воспитатель и вдохновитель.* Она должна связывать писателя с современностью, вдохновлять его на новые темы, раскрывать причины его успехов и неудач и учить его. В отношении писателей и читателей у критики существуют *педагогические* задачи.

Нельзя только «возносить» и только «разносить». Иные критики думают, к сожалению, что для оценки явлений литературы существуют только две краски — черная и белая. А явления литературы так многообразны, что критика должна владеть всеми красками спектра.

Критике захваливающей и критике заушательской надо давать решительный отпор, *выдвигая на первый план критику воспитательную, педагогическую»* (курсив мой. — *С. П.*).

Большое место в теоретической деятельности А. Фадеева занимали выступления по вопросам литератур народов СССР. В его

статьях и речах, рецензиях и критических заметках, в письмах и дневниках мы находим теплые, полные глубокой заинтересованности слова о судьбах многонациональной советской литературы.

Содержательные выступления А. Фадеева о литературах народов СССР, об особенностях национальной формы в литературе социалистического реализма, а также непосредственная, личная творческая помощь Фадеева многим национальным писателям наглядно свидетельствуют о том, каким неутомимым пропагандистом горьковских заветов был он в деле сплочения всех национальных писательских сил нашей страны.

Широкую популярность завоевал А. Фадеев как один из видных организаторов и руководителей всемирного движения сторонников мира. Его голос звучал на международных Конгрессах и ассамблеях прогрессивных людей всех стран и континентов, на сессиях Народных Парламентов и многотысячных народных митингах, на рабочих собраниях и конференциях читателей не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Выступления Фадеева за рубежом, на встречах с деятелями науки и культуры разных стран сыграли значительную роль в сплочении сил зарубежной прогрессивной интеллигенции под знаменем борьбы за мир во всем мире.

* * *

Как литературный критик и теоретик А. Фадеев активно выступил в 20-х годах, в период становления советской литературы, когда и сам он был еще очень юн.

Рассказывая об этом времени, Фадеев говорил в 1951 году: «Я вспоминаю себя и поражаюсь: чего только я себе не говорил, какой только роли себе не приписывал — не как писатель, а как теоретик! Я думал, что представляю себе абсолютно точно, как будет развиваться наша литература, куда она пойдет и что с ней будет. Мне пришлось пройти целые годы развития, я тогда не понимал, что мне самому еще нужно учиться и, в конце концов, только сгоряча считал некоторые свои «ответы» последним словом. Эту ошибку делали очень многие из наших молодых людей.

...Нам нужно было объединить старых писателей с молодыми, правильно их всех ориентировать, критиковать ошибки и тех и других. Этого мы, конечно, тогда не умели делать, и поэтому наше развитие проходило с большими потерями. Мы зря растеряли много сил, попортили личные взаимоотношения между писате-

лями, ибо дрались так, что «стекла в окнах дребезжали», и потому много усилий потеряли даром. Это все были «убытки» нашего развития...»

А. Фадеев был одним из руководителей РАППа (1926—1932) и, естественно, во всех своих выступлениях активно поддерживал теоретические положения и лозунги, которые выдвигались этой ведущей в те годы творческой организацией пролетарских писателей.

Как известно, в этих выступлениях, как и во всей деятельности РАППа, наряду с многими верными положениями, было немало спорного и противоречивого, а часто и просто ошибочного.

В особенности это относится к таким статьям и выступлениям Фадеева, как «Столбовая дорога пролетарской литературы», «Против верхоглядства», «Долой Шиллера!», «За ТРАМ и против «трамчванства», «За художника материалиста-диалектика», и некоторым другим.

Однако даже в этих ранних статьях и речах Фадеева — сквозь неточные, а порой и ошибочные формулировки и лозунги — проступает правильное по существу, живое и для наших дней, понимание задач советской литературы.

В письме к Ю. Либединскому (от 10 апреля 1935 г.), признавая — с явным удовлетворением, — как близки они были оба во времена РАППа к правильному пониманию специфики искусства, Фадеев тут же с сожалением отмечал: «И как жалко, что все это было искажено у нас недостатком знаний, догматизмом и групповой борьбой».

Нередко, беря ошибочные рапповские формулы и схемы, Фадеев со свойственной ему политической остротой видения существа вопроса, «очищал зерна от плевел», отметал случайное, наносное и, опираясь на живой опыт советской литературы и на свой практический опыт художника, наполнял эти схемы и формулы новым содержанием, высказывал мысли, многие из которых бесспорны и в наши дни.

Известно, например, что рапповская теория «живого человека» приводила на практике к отрыву человека от социально-исторической среды, к искусственному разделению общественной практики человека и его замкнутого духовного мира, к поискам внутренней «раздвоенности», якобы свойственной человеку «вообще», к раскрытию «червоточины», будто бы обязательной в положительном герое, и т. д.

Не раз ссылаясь в своих выступлениях на лозунг «живого человека» («Столбовая дорога пролетарской литературы», «Против верхоглядства» и другие статьи), А. Фадеев давал этому лозунгу

совершенно иное, более глубокое толкование. «Наша постановка вопроса о показе живых людей в литературе, — говорил Фадеев, — ставила своей целью преодолеть... схематический показ людей, чтобы писатели показывали их во всей их сложности и многообразии».

Еще в 1928—1930-х годах Фадеев был близок к правильному определению сущности нового творческого метода советской литературы. Однако он ошибочно, без учета специфики литературы и философии, продолжал в те годы называть этот творческий метод по-рапповски — методом диалектического материализма в литературе, механически отождествляя материализм с реализмом, а идеализм с романтизмом («За художника материалиста-диалектика» и др.).

«...попытка осмыслить свой собственный творческий путь была присуща мне почти с самых первых шагов моей литературной деятельности, — говорил Фадеев в докладе «О своей работе» на собрании московских писателей в 1947 году. — Но в юности надо мною довлели многие очень книжные представления, и поэтому мое представление о собственной работе и о работе моих товарищей вначале просто противоречило моему собственному опыту. Всем известно, что я принадлежал к той группе литераторов периода РАППа, которая начала с очень яростного отрицания романтики, вообще романтического начала, причем отсюда проистекала и эта книжная теория диалектического материализма в литературе. Романтизм в целом, олицетворявшийся прежде всего в Шиллере, выносился за одну скобку; ему в этих первоначальных теориях противопоставлялся французский реализм, причем такие писатели, как Бальзак, Флобер, Стендаль, Гюго, Доде, брались за одну скобку, объединялись в одно целое».

Из неверного понимания романтизма как метода, которому якобы присуще «мистифицирование действительности» и «выдумывание» героической личности, возник еще один рапповский лозунг, с которым А. Фадеев выступил в 1929 году, — «Долой Шиллера!» — впоследствии признанный самим Фадеевым глубоко ошибочным.

В записной книжке А. Фадеева за 20 июля 1945 года мы встречаем такую запись:

«Исключительная самонадеянность невежества, впрочем вполне простительная в юности, — помешала мне в ранних статьях, группирующихся вокруг статьи «Долой Шиллера!» —

а) понять всю плодотворность «романтизма» в старом, «синтетическом», и в нашем — социалистическом реализме;

б) выделить в этом смысле Бальзака, Стендаля среди таких, как Флобер, Золя.

Но я могу гордиться тем, что раньше всех «догадался», насколько старые обозначения школ и течений не соответствуют их действительному месту (в смысле художественного метода), и понял, что, например, и Свифт и Толстой, оба по-своему реалистичны... Я тем самым «догадался» об исключительном *разнообразии* художественных средств выражения в пределах реализма, а тем более — социалистического реализма».

Исходя из того, что некоторые критики признавали автора «Разгрома» последователем толстовского реализма, Фадеев сам считал себя на первых порах «...очень законченным моралистом, разоблачителем, срывателем всех и всяческих масок» и не раз выступал *против* романтического восприятия и отражения действительности. Но каково же было «удивление» Фадеева, как впоследствии говорил он сам, когда, более внимательно взглянув на «Разгром», он понял, что «это произведение, несомненно, несет в себе значительные элементы романтики». Фадеев убеждается в том, что все основные герои его романа «гораздо более близки к горьковским образам, чем к толстовским, и, несомненно, образы романтические».

Вскоре после постановления ЦК партии от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций А. Фадеев опубликовал цикл литературно-критических статей «Старое и новое», в которых дал анализ теоретических и практических ошибок ликвидированной РАПП. Фактически он первым из руководителей этой организации выступил с критикой рапповской групповщины, смело ломая ее изнутри.

Заканчивая цикл этих статей, Фадеев писал, что «ни одну из разобранных ошибок прошлого, независимо от того, кем бы они ни делались», он не хочет «взвалить на плечи других» и принимает «на себя ответственность за эти ошибки в полной мере», помня, что он и «сам немало ошибался...».

Он исходил из того, что с появлением исторического решения ЦК партии от 23 апреля 1932 года — «старая жизнь» в литературной среде кончилась, «...и надо бесстрашно и без групповой предвзятости извлечь из нее все уроки, чтобы успешно двигать дело социалистической литературы вперед, к новым победам».

Выступление А. Фадеева сыграло большую роль в деле большевистского сплочения лучших сил пролетарской литературы в те годы.

Вместе с тем для самого Фадеева это время было связано с началом критического пересмотра некоторых его старых теоретических взглядов, в первую очередь, по вопросам о месте и роли романтизма в литературе и искусстве. «Если в одном слове объединить все мои размышления и поиски на протяжении истекших лет,— говорил он в 1947 году,— то они сведутся в общем

к попыткам определить роль, значение и место романтизма в социалистическом реализме и в собственном творчестве».

Постепенно писатель приходит к правильному выводу, что социалистический реализм, как правдивое изображение жизни в ее революционном развитии, неизбежно включает в себя и революционную романтику, «без которой нет социалистического реализма», как нет его и без «критического отношения ко всему отсталому, косному». Незадолго до смерти, в 1956 году, А. Фадеев пишет по этому поводу: «Под романтикой в литературе надо понимать художественное выражение или воплощение желаемого, должного, мечты художника. В тех случаях, когда желаемое и должное — мечта — не уводят от жизни, а вытекают из правдивого изображения самих явлений жизни, эта романтика выступает как необходимый и важнейший элемент всякого большого, подлинного, «крылатого» реализма».

«Слияние, вернее, синтез реализма и романтизма подымают реализм на более высокую ступень. Что это значит? Правда жизни, обогащенная мечтой, то есть будущим, в условиях нашей жизни, которая развивается к совершенству, к добру, — это ли не величайшая степень реализма? *Вот в чем формула социалистического реализма»*.

Очень многое из высказанного Фадеевым-критиком, теоретиком, живо поныне и долго еще не будет снято с нашего идеологического «вооружения».

Но, конечно, не все положения его статей и выступлений, не все оценки, которые он давал в разные периоды своей жизни некоторым литературным явлениям и отдельным писателям, выдержали «испытание временем» и сохранили актуальное значение до наших дней. В его работах немало и такого, что несет на себе «печать времени» и может быть правильно воспринято лишь в контексте этого времени.

Это относится не только к выступлениям Фадеева рапповского периода, но и к более поздним его высказываниям, в особенности 40-х — начала 50-х годов.

Некоторые выступления Фадеева этих лет порой отличает характерный для того времени «проработочный» тон в отношении отдельных писателей, известная односторонность и категоричность в суждениях об их творчестве.

Все это мы можем найти в таких выступлениях, как «Задачи литературной теории и критики», «О некоторых причинах отставания драматургии», «Задачи советской литературы», «О традициях славянской литературы» и некоторых других.

Наряду с верными и точными высказываниями по основным

идейно-творческим проблемам литературной теории и критики, в этих статьях и выступлениях содержатся нередко слишком обобщенные, подчас неоправданно резкие оценки и суждения о творчестве таких, например, талантливых писателей, как М. Зощенко и А. Ахматова, о книгах К. Гамсахурдия и И. Нусинова, о поэзии Б. Пастернака, о романе В. Гроссмана «За правое дело» и других, — оценки и суждения — по собственному выражению Фадеева (не раз высказываемому им в последние годы) — «...вызванные привходящими и устаревшими обстоятельствами литературной дискуссии того времени».

Нельзя, однако, не отметить, что, возглавляя Союз писателей в очень сложное время и нередко выступая, как руководитель Союза, с острой критикой в адрес отдельных писателей, — Фадеев стремился не «отсекать» таких писателей от дальнейшего участия в литературной жизни, а, напротив, всегда подчеркивал необходимость внимательного и бережного отношения к тем талантливым литераторам, идейно-творческое развитие которых шло отличным от большинства — сложным и извилистым путем.

В самый разгар критики М. Зощенко Фадеев читает в рукописи его новую пьесу и обращается к Зощенко с письмом, содержащим добрый совет — повременить с выпуском этой пьесы, не ставить себя вновь «под удар», поработать еще, чтобы вышла вещь, действительно «...политически и художественно цельная и нужная». Зная, как дорого бывает в таких случаях теплое дружеское слово, Фадеев желает писателю успеха, советует «не падать духом», а вскоре реально помогает Зощенко, исключенному тогда из Союза писателей, вновь вернуться в ряды писательской организации.

Известно участие Фадеева в «проработке» В. Гроссмана в связи с его романом «За правое дело». Но как потом сурово и беспощадно судил себя Фадеев — и устно и письменно — за допущенные им критические перегибы при обсуждении этого романа! Он не только критиковал себя, но тут же помог В. Гроссману в переработке романа и новом появлении его на свет.

Не боялся Фадеев взять под свою защиту людей, которых он хорошо знал лично, если они подвергались несправедливой критике.

Так было, например, с писателем Ю. Либединским, при исключении которого из партии в 1937 году (впоследствии это решение было отменено) Фадеев выступил и заявил, что, зная Либединского на протяжении многих лет, он отвечает «своим партийным билетом и своей головой, что он честный коммунист» [1].

---

[1] Сб. «Фадеев. Воспоминания современников», «Советский писатель», М. 1965, стр. 208.

В 1939 году Фадеев выступил в защиту В. Э. Мейерхольда, против критики, от которой, по его словам, на версту отдавало «побочными соображениями», против огульного зачеркивания сложного и противоречивого пути этого выдающегося деятеля советского искусства.

Таких примеров можно привести немало.

* * *

Подготавливая к печати материалы для сборника «За тридцать лет» (1955—1956), А. Фадеев посчитал полезным опубликовать некоторые ранние свои статьи, несмотря на спорность многих высказанных в них положений. «Вычеркивать эти статьи — нельзя», — говорил он. Им руководило искреннее желание ничего не «улучшать» и не «приукрашивать» в своей прошлой деятельности, чтобы не создавать ложного представления о «бесконфликтности» и «облегченности» его собственного творческого пути в истории советской литературы. «Все больше я убеждаюсь, — писал он автору этих строк 27 февраля 1956 года, — что полезно напечатать прилагаемые четыре статьи периода РАПП[1]. Я их сократил — с тем, что в предисловии оговорю, что мною сокращено и почему. В предисловии я скажу, что в них «правильно» и что «неправильно».

И все же, просматривая старые статьи, Фадеев решительно отклоняет некоторые из них для переиздания. Так, например, перечитав одну из своих ранних брошюр («На литературные темы», ГИХЛ, 1932), он «не удержался» и сделал на ее титульном листе весьма самокритичную надпись «в назидание потомству» (как он выразился): «На этой книге сильнее всего лежит печать групповщины, догматики и механического применения вопросов политики к литературе. В подтверждение весьма «широких» мыслей приводятся такие убогие групповые примеры таких убогих, ныне забытых имен, — просто диву даешься!»

В обстоятельном предисловии к сборнику «За тридцать лет» Фадеев собирался рассказать о развитии своих теоретических и эстетических взглядов, а также объяснить ошибки и заблуждения юношеских лет. Заодно ему хотелось высказать в этом

[1] Шла речь о статьях: «Столбовая дорога пролетарской литературы», «Против верхоглядства», «Долой Шиллера!», «За художника материалиста-диалектика». Впоследствии Фадеев добавил в сборник пятую статью этого периода «За ТРАМ и против «трамчванства». — *С. П.*

предисловии те уже давно волновавшие его мысли о литературе и искусстве, о которых — по разным причинам — он не мог сказать в своих критических и теоретических работах.

Впоследствии, уже заканчивая работу над сборником, Фадеев несколько изменил свое первоначальное намерение. «Предисловие у меня много места не займет, — писал он в другом письме автору этих строк — тогда редактору-составителю сборника «За тридцать лет», — ибо я уже проделываю следующую вещь: я вставляю в текст старой статьи «Задачи литературной теории и критики» и в текст последней своей статьи «Заметки о литературе» главную часть того, что предполагал сказать в предисловии... Мне так удобнее сделать, ибо все идет в развитие старых мыслей, их уточнение и дополнение и легче монтируется с уже имеющимися положениями старых статей!»

Фадеев решает ограничиться лишь кратким вступлением к сборнику. Однако и оно не было написано. Судя по имеющимся наброскам плана этого вступления, А. Фадеев намеревался высказать в нем, помимо некоторых общих соображений, также и конкретные замечания по отдельным статьям и кратко прокомментировать свои отдельные критические оценки прошлых лет.

Он собирался, в частности, «...«объяснить» статьи времен РАППа... Оговориться в тех случаях, когда разбираются произведения писателей, ныне уже устаревшие. Сказать, что этого *нельзя* вычеркивать. *Тогда* так воспринималось. Это *уже история*».

При рассмотрении старых работ Фадеев хотел особо остановиться на статье «О некоторых причинах отставания драматургии»: «Здесь сказать сначала о ее недостатках в плане общих проблем литературной политики и литературной теории: что было недооценено мною и подвергнуто критике *сплошь* или *почти* сплошь, а надо было оговорить, что проблемы эти — не в том аспекте, как выдвигали их критикуемые авторы, но все же существовали. Продумать в отношении Холодова и Погодина. И уже совершенно определенно исправить в оценке Камерного театра и театра Охлопкова, то есть внести этот добавочный момент, сохраняя полемику, верную *«в основном»*.

Фадеев собирался написать и о резкости тона в этой своей статье. Под этим углом зрения он самым тщательным образом пересмотрел и некоторые другие статьи: в них снята излишняя, не вызываемая действительной необходимостью резкость в оценке творчества отдельных писателей.

Обдумывая статью «О недостатках литературы и литературной критики», Фадеев намеревался в предисловии к сборнику

«...сказать, что выбросил здесь о «космополитах», так как это приобрело уже скорее характер слишком всеобщей, обязательной и «принудительной» ругани, не вызываемой масштабом этого явления в нашей стране...»

Не написав предисловия, А. Фадеев, однако, в значительной степени восполнил этот пробел тем, что развил положения своих статей, дополнив или уточнив их при редактировании, или пояснив в специальных авторских примечаниях, написанных к статьям: «За ТРАМ и против «трамчванства», «О постановлениях Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства», «Задачи литературной теории и критики», «Заметки о литературе» и некоторым другим.

В настоящее собрание сочинений А. Фадеева (тт. 5 и 6) включены основные статьи, доклады и речи, написанные или произнесенные А. Фадеевым в 1928—1956 годах. Некоторые из них входили в ранее выпущенные сборники статей и речей писателя: «Столбовая дорога пролетарской литературы» («Прибой», Л. 1929), «За художника материалиста-диалектика» (ГИХЛ, М.—Л. 1931), «Литература и жизнь» («Советский писатель», М. 1939). Большинство их было включено в сборник статей, речей и писем А. Фадеева о литературе и искусстве «За тридцать лет» («Советский писатель», М. 1957), подготовленный к печати еще при жизни писателя. Работая над сборником, Фадеев не только отредактировал многие статьи и выступления, но и дал им новые названия (это оговорено в примечаниях к отдельным статьям).

В первое издание собрания сочинений А. Фадеева было включено дополнительно около тридцати статей и речей писателя, напечатанных в разное время в периодической печати, но не входивших ни в один из упомянутых выше сборников.

В том 6 настоящего собрания сочинений, помимо статей и речей, включены записные книжки писателя за 1924—1950 годы, его «Субъективные заметки» о литературе и искусстве, а также избранные литературно-критические рецензии и заметки («По страницам изданных и неизданных рукописей»), написанные Фадеевым в 1930—1951 годах.

В собрание сочинений не вошли статьи и речи А. Фадеева более ранних лет. Известно, что Фадеев выступал со статьями еще юношей — в 1917—1921 годах, в большевистской прессе Владивостока, а затем в партизанских газетах. В те годы он обычно подписывал свои статьи «А. Булыга» (псевдоним А. Фадеева в

годы большевистского подполья и партизанского движения на Дальнем Востоке). В 1924—1926 годах, когда Фадеев был на партийной работе в Краснодаре и Ростове-на-Дону, он систематически выступал со статьями в краевой газете «Советский юг», которую одно время он даже редактировал[1]. («Горжусь, — впоследствии писал он, — что начало моей трудовой биографии связано с рабочей газетой»).

Однако многие статьи тех лет, к сожалению, до сих пор не собраны, а те, что найдены, по своему содержанию не отвечают характеру и требованиям настоящего избранного собрания сочинений.

Статьи, доклады и речи А. Фадеева расположены в настоящем собрании сочинений в хронологическом порядке. Имена, встречающиеся в тексте томов 5—7, вынесены в именной указатель, помещенный в томе 7.

## СТАТЬИ И РЕЧИ

### СТОЛБОВАЯ ДОРОГА ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Доклад на Первом Всесоюзном съезде пролетарских писателей 3 мая 1928 года.

Впервые напечатан полностью в журнале «Октябрь», 1928, №№ 11 и 12.

Включен в сборник «Творческие пути пролетарской литературы» (М. — Л. 1929), а также в сборники статей и речей А. Фадеева: «Столбовая дорога пролетарской литературы» (1929) и «За художника материалиста-диалектика» (1931). В сборнике «За тридцать лет» (1957) напечатан с сокращениями и авторской правкой.

Первый Всесоюзный съезд пролетарских писателей состоялся в Москве 30 апреля — 8 мая 1928 года. Съезд обсудил доклады: «Культурная революция и современная литература», «Положение и задачи марксистской критики», «Художественная платформа ВАПП» и др., принял решение о создании Всесоюзного

---

[1] Подробно о выступлениях А. Фадеева в партийной печати Северо-Кавказского края см. в статье А. Бушмина «Работа Фадеева в партийной печати». — «Вопросы советской литературы», I, Изд-во АН СССР, М.—Л. 1953.

объединения ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП) и избрал руководящие органы. А. Фадеев был избран членом правления ВОАПП.

Стр. 18. *...в одной из статей «Летописей марксизма»...* — Имеется в виду статья академика А. Деборина «Новый поход против марксизма».

Стр. 22. *...«классики из Чипа»...* — Имеются в виду некоторые авторы еженедельной газеты «Читатель и писатель», издававшейся Государственным издательством (ГИЗ) в 1927—1928 годах.

*...А. Лежнева... статью о И. Бабеле.* — Речь идет о статье А. Лежнева «И. Бабель» (журн. «Печать и революция», 1926, № 6).

Стр. 40. *...в резолюции ЦК партии...* — Речь идет о резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». Резолюция эта имела огромное *принципиальное* значение для дальнейшего развития советской литературы. В ней подчеркивалась необходимость борьбы со всеми проявлениями буржуазной идеологии в литературе, с «антиреволюционными элементами» и резко критиковалось примиренчество и капитулянтство в области литературы.

Она предостерегала против того, чтобы всех так называемых попутчиков относить в лагерь буржуазной литературы. «Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к ним, то есть такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии».

Резолюция намечала — как одну из главных задач в области литературы — завоевание пролетарскими писателями идейной гегемонии. Одновременно в ней резко осуждались сектантские тенденции, проявления комчванства у пролетарских писателей, администрирование в литературе, — она поддерживала свободное соревнование различных группировок и течений в области художественной формы.

Резолюция ЦК была восторженно принята советской писательской общественностью. Характерно в этом отношении высказывание А. М. Горького: «На днях в «Правде» опубликована — вполне своевременно — резолюция ЦК «О политике партии в области художественной литературы», — резолюция эта, несомненно, будет иметь огромнейшее воспитательное значение для литераторов и сильно толкнет вперед русское художественное творчество» (М. Горький, Собр. соч., т. 29, М. 1955, стр. 432).

## ПРОТИВ ВЕРХОГЛЯДСТВА

*(Ответ т. Семенову)*

Статья впервые напечатана в журнале «Революция и культура», 1928, № 16.

*М. Семенов* — псевдоним. Подлинная фамилия не установлена.

16 июля 1928 года А. Фадеев сообщал В. Ставскому: «...написал ответ М. Семенову, — читал ли ты его статью в № 11 «Революции и культуры», где он подло использовал неправленые стенограммы наших докладов на съезде, приписав нам кучу еретических мыслей, которых мы на деле не высказывали...»

Включалась в сборники статей и речей А. Фадеева: «Столбовая дорога пролетарской литературы» (1929) и «За художника материалиста-диалектика» (1931). В сборнике «За тридцать лет» напечатана с сокращениями и авторской правкой.

## О «СЕВАСТОПОЛЕ» А. МАЛЫШКИНА

Статья впервые напечатана в журнале «На литературном посту», 1929, № 6.

Написана в ответ на рецензию о повести А. Малышкина «Севастополь», опубликованную за подписью «Н. Н.» в журнале «На литературном посту», 1929, № 3.

«Я вступился в печати за Малышкина, когда его несправедливо «обложили» за «Севастополь». Это было в период РАППа»,— писал А. Фадеев в 1955 году редактору-составителю сборника «За тридцать лет», прося его разыскать и включить эту статью в сборник.

## ДОЛОЙ ШИЛЛЕРА!

Речь на втором расширенном пленуме Правления Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) 22 сентября 1929 года.

Впервые напечатана (в сокращении) в «Литературной газете» 28 октября 1929 года. Полный текст напечатан в журнале «На литературном посту», 1929, №№ 21—22, и в сборнике «С кем и почему мы боремся» (ЗИФ, М. — Л. 1930).

Включалась в сборник статей и речей А. Фадеева «За художника материалиста-диалектика» (1931). В сборнике «За тридцать лет» напечатана с небольшими сокращениями и авторской правкой.

## ЗА ТРАМ И ПРОТИВ «ТРАМЧВАНСТВА»

Из речи на Всесоюзной конференции руководителей театров рабочей молодежи в 1929 году.

Впервые напечатана в журнале «На литературном посту», 1929, № 20.

При подготовке сборника «За тридцать лет» автор произвел в тексте речи некоторые сокращения, смысл которых объяснен им в специально написанном «Примечании автора» (стр. 82—83).

## СМЫШЛЯЕВ В ПЬЕСЕ А. АФИНОГЕНОВА «ЧУДАК»

Статья впервые напечатана в журнале «На литературном посту», 1929, № 24. Включена в сборник «За тридцать лет».

Написана в 1929 году совместно с Ю. Н. Либединским в связи с исполнением артистом В. С. Смышляевым роли Рыгачева в первой постановке пьесы А. Афиногенова «Чудак» на сцене МХАТ — II.

## ЗА ХУДОЖНИКА МАТЕРИАЛИСТА-ДИАЛЕКТИКА

Речь на третьей ленинградской областной конференции пролетарских писателей в мае 1930 года.

Напечатана в журналах «Звезда», 1930, № 8, и «На литературном посту», 1930, № 42, под названием «За напостовское руководство РАПП». Под названием «За художника материалиста-диалектика» — напечатана в журнале «Октябрь», 1930, № 7.

Включалась в сборник статей и речей А. Фадеева «За художника материалиста-диалектика» (1931). В сборнике «За тридцать лет» напечатана с сокращениями и авторской правкой.

Третья ленинградская областная конференция пролетарских писателей состоялась 15—25 мая 1930 года. А. Фадеев был избран на этой конференции членом Правления Ленинградской ассоциации пролетарских писателей.

В связи с положениями, высказанными в речи «За художника материалиста-диалектика», представляет интерес и другое выступление А. Фадеева в конце 1930 года (не вошедшее в настоящее издание) на объединенном заседании Ленинградской и Московской ассоциаций революционной кинематографии: «О «немецких студентах» и формалисте Пиотровском» (журнал «Кино и культура», 1930, №№ 11—12).

Непосредственным поводом к этому выступлению послужила статья кинокритика А. Пиотровского, в которой он утверждал, что ряду явлений нашей литературы и искусства (таких, напри-

мер, как постановки МХАТ, кинофильм «Танька-трактирщица»[1] и современные романы «от Фадеева до Леонова»), несмотря на все их несомненные качественные различия в «художественности», присущи одни и те же общие «признаки»: «иллюстративность, бытоотображательство и, как следствие, форма не емкая, догматическая, неспособная вместить социальные задания эпохи».

А. Фадеев, возражая против этого, убедительно доказывал, что А. Пиотровский «не понял самого основного, что дело не в тех или иных формальных приемах, которые могут быть общими на поверхностный взгляд и у «Таньки-трактирщицы», и у Художественного театра, и у Фадеева, и у Леонова, а *дело в методах подхода к действительности...»*

Наша задача «состоит в том, чтобы через кажущееся обыденное, всеми наблюдаемое, вскрыть действительное, подлинное, вскрыть сущность, сохранив, однако, чувственную конкретность, «непосредственность» изображаемого.

Если в настоящее время художник, в какой бы области он ни работал, вздумал бы прямо, фотографически отображать то, что в жизни происходит, тогда он стал бы на позицию первобытного человека, тогда как все общественные отношения теперь в корне изменились. Нужно проникнуть вглубь, пронзить внешнюю кору явлений, дойти до их действительной сущности, постичь законы их движения и взаимной связи...»

Переходя к разбору конкретных явлений искусства, Фадеев наглядно показал, что «Танька-трактирщица» — серый, формалистический фильм, главным образом, потому, что его авторы пошли по пути *поверхностного* отношения к действительности и поэтому отразили в своем произведении «только пену, щепки, мусор, плывущие по поверхности потока» жизни. Помимо того, что «Танька-трактирщица» вообще слабая картина, «это еще и интеллигентское сюсюкание вокруг рабочего. Надо очень мало знать и очень мало уважать рабочий класс, чтобы утверждать, что его в состоянии удовлетворить этот пошлый лубок».

Сам я, как романист, — говорил Фадеев, — «в меру своих слабых сил» всегда старался вскрывать «самый поток и его основные движущие силы». Я не знаю, «в какой мере это мне удается», — но это уже другой вопрос.

Если бы, — продолжал писатель, — «Фадеев шел по пути «Таньки-трактирщицы», он дал бы в «Разгроме» командира

---

[1] «Танька-трактирщица» («Против отца»), художественный фильм, производство «Совкино», 1928, авторы сценария К. Минаев и Б. Светозаров, режиссер Б. Светозаров.

отряда волосатым стихийным мужиком, каких давали немало и до него и каких немало было на поверхности партизанского движения на самом деле. Однако Фадеев выбрал нехарактерного на первый взгляд для партизанского движения хилого еврея Левинсона и старался через него показать, что сущность партизанского движения не в том, что отрядами руководят волосатые стихийные мужики, а в том, что партизанское движение — часть всей нашей пролетарской революции, руководимой большевиками-революционерами, такими, как Левинсон, — иначе говоря, Фадеев через посредство частного старался вскрыть основное и общее — большевистское руководство в революции, совершающейся в крестьянской стране. Будучи сам участником партизанского движения и оглядываясь сейчас назад, я думаю, что с точки зрения большой исторической перспективы Фадеев дал наименее натуралистическую, то есть наиболее правильную, то есть наиболее соответствующую объективной действительности картину партизанского движения. Это, разумеется, не значит, что я считаю «Разгром» совершенным. Но ведь мы спорим сейчас не о «художественности», а о «принципах».

## О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Четвертая (заключительная) статья цикла «Старое и новое». Опубликована в «Литературной газете» 29 октября и 11 ноября 1932 года под названием «Вопросы художественного творчества».

Под названием «Старое и новое» в «Литературной газете» был напечатан цикл из четырех литературно-критических статей А. Фадеева: «Союзник или враг» и где у нас главная опасность» (11 и 17 октября 1932 г.); «Художественная литература и вопросы культурной революции», «Задачи марксистско-ленинской критики» (23 октября 1932 г.); «Вопросы художественного творчества» (29 октября и 11 ноября 1932 г.).

В этих статьях, написанных вскоре после решения партии об объединении всех советских писателей в единый Союз и ликвидации РАПП, А. Фадеев сделал попытку глубоко и критически разобраться в деятельности этой организации и дать ей объективную оценку.

В феврале 1932 года А. Фадеев выехал в Уфу для участия в предстоящем съезде пролетарских писателей Башкирской АССР. Однако съезд был отложен. Фадеев решил в Москву — до проведения этого съезда — не возвращаться и, воспользовавшись предложением башкирских друзей, поселился на даче, недалеко

от Уфы, чтобы продолжить работу над романом «Последний из удэге».

В письмах А. Фадеева того времени к московским друзьям и, в первую очередь, к А. М. Горькому чувствуется большая и все нарастающая неудовлетворенность писателя общим положением на литературном фронте. «Суета», «передряги», «стремление искать «легкие дорожки» в области искусства», «мусор групповых склок и литературных дрязг» — так характеризует он в письмах тогдашнюю обстановку в литературной среде.

В письме к А. М. Горькому (25 августа 1932 г.) он с явным раздражением говорит о том, что «...оргкомитет ничего не делает, программы работы не дает, погряз в дрязгах и сплетнях и все еще живет на «проработке» (отвратительное слово в применении к идейной борьбе!) бывшей РАПП».

Особенно недоволен Фадеев поведением «...многих бывших рапповцев, моих единомышленников... Критики, — пишет он Горькому с возмущением, — ведут себя *как обыватели и литературные банкроты...* Как только их сняли с их «постов», ни один из них, буквально *ни один,* не написал ни одной критической строчки ни об одном писателе, не написал *ни строчки* в защиту ряда коренных, важнейших, принципиальнейших установок и положений бывшей РАПП, справедливых и для нового этапа, нуждающихся в дальнейшем развитии и углублении и подвергающихся ныне самым несправедливым нападкам... Нет ни единой попытки пересмотреть старый опыт и подвергнуть критике то, что устарело или было ошибочно...»

Фадеев пишет Горькому, что, в силу создавшейся на литературном фронте обстановки, он собирается «...бросить свой роман... и ехать в Москву — писать статьи и организовать людей...»

«Я наметил уже четыре... статьи, — сообщает он Горькому в другом письме, — из коих две уже написал, статьи, за которые на меня, очевидно, начнут вешать всех собак, но которые, возможно, кой-кого и объединят и организуют...»

Это и были статьи цикла «Старое и новое».

Первые три статьи были опубликованы только в «Литературной газете» и ни в какие авторские сборники Фадеева не включались. Четвертую статью Фадеев в 1938 году переработал и включил в сборник «Литература и жизнь» (1939) под названием «О социалистическом реализме».

Из первоначального текста (1932) А. Фадеев не включил в статью «О социалистическом реализме» последний раздел, содержащий краткий анализ творческого пути некоторых советских

писателей (В. Маяковского, Демьяна Бедного, М. Шолохова, Э. Багрицкого, И. Бабеля, В. Луговского, Н. Тихонова, Л. Леонова, М. Светлова, В. Катаева, Вс. Иванова, Ю. Олеши, Б. Пастернака и других), и заключение, относящееся ко всему циклу «Старое и новое».

Правильно в основном определяя сложность и индивидуальность творческого развития этих разных художников, А. Фадеев в этом разделе статьи продолжает еще ошибочно противопоставлять революционную романтику социалистическому реализму.

При подготовке сборника «За тридцать лет» автор внес в статью «О социалистическом реализме» небольшую правку.

### О РОМАНЕ П. ПАВЛЕНКО «БАРРИКАДЫ»

Рецензия на роман П. А. Павленко «Баррикады» (изд. «Федерация», М. 1932). Впервые напечатана в газете «Правда», 25 декабря 1932 года под названием «Большая победа». В сборник «За тридцать лет» статья вошла под названием «О романе П. Павленко «Баррикады».

### МОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОПЫТ — НАЧИНАЮЩЕМУ АВТОРУ

Доклад на собрании слушателей литературных кружков Замоскворецкого района города Москвы в декабре 1932 года.

Впервые напечатан отдельной брошюрой: А. Фадеев, «Мой творческий опыт — рабочему автору», Профиздат, М. 1934.

Доклад неоднократно перерабатывался автором и под названием «Мой литературный опыт — начинающему автору» включался в сборники «Литература и жизнь» (1939) и «О писательском труде» («Советский писатель», М. 1953). В сборник «За тридцать лет» включен в последней авторской редакции.

### КНИГИ МОЛОДОГО ГАЙДАРА

Статья впервые напечатана в «Литературной газете» 29 января 1933 года под названием «Книги Гайдара».

В сборник «За тридцать лет» вошла под названием «Книги молодого Гайдара».

### В ПОИСКАХ ПРОСТОТЫ

Речь А. Фадеева на собрании московских поэтов в апреле 1933 года.

Напечатана в газете «Правда» 2 июня 1933 года под назва-

нием «В поисках простоты» и в журнале «Красная новь», 1933, № 6, под названием «О поэзии».

В 1938 году переработана автором и напечатана в сборнике его статей и речей «Литература и жизнь» (1939) под названием «В поисках простоты». Под тем же названием вошла в сборник «За тридцать лет», с небольшой авторской правкой.

### ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ

Впервые напечатана в журнале «Литературный критик», 1933, № 4, под названием «Некоторые вопросы современного литературного движения». В основу статьи положен доклад Фадеева на собрании партийного актива Бауманского района города Москвы в мае 1933 года.

В 1938 году статья переработана автором и напечатана в сборнике его статей и речей «Литература и жизнь» (1939). Позднее была включена в сборник «За тридцать лет», с небольшими сокращениями и авторской правкой.

### ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ КОРРЕСПОНДЕНТА БРАЗИЛЬСКОЙ ПРОГРЕССИВНОЙ ГАЗЕТЫ

«Ответы» написаны в 1933 году (точная дата не установлена). Вопросы корреспондента не сохранились.

Впервые (на русском языке) напечатаны после смерти Фадеева в «Литературной газете» 5 сентября 1957 года. Включены в сборник «За тридцать лет».

### ЗА ХОРОШЕЕ КАЧЕСТВО, ЗА МАСТЕРСТВО!

Речь на пленуме оргкомитета Союза писателей СССР в апреле 1934 года.

Впервые напечатана в журнале «Литературный критик», 1934, № 4. Включена в сборник «За тридцать лет», с авторской правкой.

Решительно высказываясь против всякого рода «групп» и «течений» в литературе, А. Фадеев вместе с тем выступал против «творческого однообразия» и призывал писателей к развитию широких дискуссий и к творческому соревнованию.

Подготавливая текст этой речи для сборника «За тридцать лет», он писал: «...только социализм дает почву для действительного, то есть богатого, полнокровного и разностороннего многообразия форм, приемов, жанров, различных взглядов на все вопросы творчества, дискуссий между ними, соревнования...» — и дальше: «...люди, согласные друг с другом в одном вопросе твор-

чества, могут разойтись в других вопросах творчества. Из этого «течений», в старом смысле слова, не выйдет. Но это может быть соревнованием различных течений в области формы, где, разумеется, будут свои «противники» и «единомышленники», *стоящие, однако, на общих идеологических позициях.* Только в этом смысле можно говорить о «течениях» в наше время».

### СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — ОСНОВНОЙ МЕТОД СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья впервые напечатана в газете «Правда» 8 мая 1934 года.

Написана совместно с П. Ф. Юдиным, в период подготовки Первого Всесоюзного съезда советских писателей, в связи с опубликованием в печати проекта Устава Союза писателей СССР.

Включена в сборник «За тридцать лет».

### ЕЩЕ О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 22 августа 1934 года.

Напечатана 24 августа 1934 года в газете «Правда» под названием «Освещать широкие социалистические перспективы» и в «Литературной газете» под названием «Создать новые монументальные формы»; 25 августа 1934 года — в газете «Известия» под названием «Опираясь на практику жизни», а также в книге: «Первый Всесоюзный съезд советских писателей», Стенографический отчет, ГИХЛ, М. 1934.

Включалась (в переработанном виде) в сборник статей и речей А. Фадеева «Литература и жизнь» (1939). В сборнике «За тридцать лет» напечатана в последней авторской редакции, с пометкой Фадеева, что речь «дается в сокращенном виде».

### СЪЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

Доклад на собрании писателей и научных работников города Хабаровска в конце 1934 года.

Впервые напечатан в журнале «На рубеже» (Хабаровск), 1935, книга вторая.

Осенью 1934 года, вскоре после Первого Всесоюзного съезда советских писателей, А. Фадеев, вместе с писателями П. Павленко, Р. Фраерманом и венгерским поэтом А. Гидашем, выехал из Москвы на Дальний Восток и пробыл там до 19 августа 1935 года.

Он деятельно включается в общественно-политическую и культурную жизнь родного края: помогает в организации Дальне-

восточного отделения Союза советских писателей, активно сотрудничает в журнале «На рубеже» (а с марта 1935 г. редактирует этот журнал), выступает с докладами на собраниях писателей, местной интеллигенции, на рабочих собраниях, встречается с рабселькорами, много и плодотворно занимается с молодыми авторами. «Фадеев очень близко связался с молодыми писателями нашего края, — писала газета «Тихоокеанская звезда». — Его советы, основанные на личном творческом опыте, значительно им помогли».

А. Фадеев продолжает изучение жизни края. Он посещает крупнейшие стройки, города, колхозы, проходит сотни километров «по старым партизанским тропам», встречается с дальневосточными друзьями, собирая материал для дальнейшей творческой работы. Одновременно он интенсивно работает над третьей книгой романа «Последний из удэге» (которую заканчивает к июлю 1935 г.), публикует в журнале «На рубеже» новые главы из романа «Последний из удэге» и рассказ «Землетрясение».

При подготовке сборника «За тридцать лет» автор сделал некоторые сокращения и исправления в первоначальном тексте доклада, развил отдельные его положения, в частности об использовании условной формы в искусстве. «Я не считаю эту форму совершенной,— пишет Фадеев, рассматривая условную форму на примере постановок китайского ТРАМа, существовавшего тогда на Дальнем Востоке, — но было бы странно, если бы многомиллионный народ, использующий эту форму в течение многих и многих столетий, не выражал бы с ее помощью правду жизни и человеческие характеры. Надо сказать, что искусство всех народов в своем развитии выработало самые разнообразные виды условностей, и было бы неправильным сказать, что социалистический реализм не вправе их использовать».

### В РОДНОМ КРАЮ

Беседа корреспондента газеты «Известия» с А. Фадеевым, переданная из Хабаровска в Москву по радио 8 июля 1935 года. Впервые напечатана в газете «Известия» 9 июля 1935 года.

Включена в сборник «За тридцать лет».

### ДРУГ И УЧИТЕЛЬ ТРУДЯЩИХСЯ

Статья впервые напечатана в газете «Правда» 19 июня 1936 года, на следующий день после смерти А. М. Горького. Включена в сборник «За тридцать лет».

## ВЕЛИКИЙ РАБОЧИЙ ЧЕЛОВЕК

Статья впервые напечатана в журнале «Красная новь», 1936. № 7.

Включалась в сборник «Горький в воспоминаниях современников» (Гослитиздат, М. 1955), а также в сборник «За тридцать лет».

## ЗА ЕДИНЫЙ НАРОДНЫЙ ФРОНТ, ПРОТИВ ФАШИЗМА ВО ВСЕМ МИРЕ!

Речь на массовом митинге солидарности с испанским народом в Москве на Красной площади 3 августа 1936 года.

Напечатана в газетах «Правда» и «Известия» 4 августа 1936 года и в «Литературной газете» 5 августа 1936 года.

Включена в сборник «За тридцать лет».

## ПИСАТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО ВЫРОСЛО

Речь на совместном заседании президиума Правления Союза писателей СССР и редакции журнала «Молодая гвардия» 15 ноября 1936 года.

Впервые напечатана в журнале «Молодая гвардия», 1937, № 2. Включена в сборник «За тридцать лет».

Заседание было посвящено обсуждению рукописи романа Н. Островского «Рожденные бурей» и проводилось на квартире больного Н. Островского. В обсуждении приняли участие А. Серафимович, В. Ставский, А. Фадеев, Н. Асеев, В. Герасимова, М. Колосов и другие.

Заседанию предшествовало письмо Н. Островского (из Сочи) А. Фадееву (октябрь 1936 г.): «Дорогой товарищ Александр! Возьми у Ставского рукопись первого тома романа «Рожденные бурей». Прочти. 24 октября приезжаю в Москву, встретимся, обсудим дружески все недостатки моего романа. Крепко обнимаю. Твой Николай Островский» (Н. Островский, Собрание сочинений, т. 3, Гослитиздат, М. 1956, стр. 347).

## ПАМЯТИ НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО

Статья напечатана в газете «Правда» 24 декабря 1936 года под названием «Герои Островского» и в журнале «Красная новь», 1936, книга 12-я, под названием «Николай Островский».

Написана в связи со смертью Н. А. Островского (22 декабря 1936 г.).

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «Памяти Николая Островского».

Стр. 204. *...Лев Толстой... выдвигал такие признаки...* — Имеются, очевидно, в виду следующие слова Л. Н. Толстого: «1. Для того, чтобы художник знал, о чем ему должно говорить, нужно, чтобы он знал то, что свойственно всему человечеству и, вместе с тем, еще неизвестно ему, то есть человечеству. Чтобы знать это, художнику нужно быть на уровне высшего образования своего века, а главное, жить не эгоистичною жизнью, а быть участником в общей жизни человечества. И потому ни невежественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником. 2. Для того, чтобы говорить хорошо то, что он хочет говорить (под словом «говорить» я разумею всякое художественное выражение мысли), художник должен овладеть мастерством. А чтобы овладеть мастерством, художник должен много и долго работать... 3. Для того, чтобы от всей души говорить то, что он говорит, художник должен любить свой предмет. А для этого нужно не начинать говорить о том, к чему равнодушен и о чем можешь молчать, а говорить только о том, о чем не можешь не говорить, о том, что страстно любишь» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, М. 1951, стр. 435—436).

### О ПУШКИНЕ

Статья впервые напечатана в «Литературной газете» 10 февраля 1937 года под названием «Светлый разум».

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «О Пушкине».

### О ТРЕБОВАТЕЛЬНОСТИ В МАСТЕРСТВЕ

Из речи на IV пленуме Правления Союза писателей СССР в марте 1937 года.

Впервые речь (полностью) была напечатана в «Литературной газете» 10 марта 1937 года под названием «За подлинную демократию».

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «О требовательности в мастерстве». Подготавливая текст речи для издания в этом сборнике, автор исключил два раздела («Прислушиваться к сигналам» и «Бороться с пережитками индивидуализма и «ячества») и значительно переработал и расширил заключительную часть, начиная со слов: «История дает нам изумительные примеры...» (стр. 210) и до конца текста.

## УЧИТЬСЯ У ЖИЗНИ

Речь на собрании писателей города Москвы 5 апреля 1937 года.

Впервые напечатана (в сокращенном виде) в «Литературной газете» 15 апреля 1937 года и (полностью) в журнале «Октябрь», 1937, № 5.

Включалась в сборники статей и речей А. Фадеева: «Литература и жизнь» (1939) и «За тридцать лет».

Стр. 220. *...моя рукопись, рукопись начинающего...* — Речь идет о первой повести А. Фадеева «Разлив», написанной им в 1922—1923 годах.

## СЛОВО В ДИСКУССИИ

Речь на дискуссии о романе Ф. И. Панферова «Бруски» (четвертая часть).

Дискуссия была организована Правлением Союза писателей СССР в Московском доме писателей и проходила 13, 14, 21 и 22 мая 1937 года. В дискуссии приняли участие В. Кирпотин, Н. Асеев, В. Ильенков, А. Исбах и другие. Итоги дискуссии подвел А. Фадеев.

Впервые речь была напечатана в журнале «Красная новь», 1937, № 7. Включена в сборник «За тридцать лет».

Стр. 226. *После критики Горького...*— Имеется в виду выступление М. Горького в «Литературной газете» 14 февраля 1934 года («Открытое письмо А. С. Серафимовичу») с резкими критическими замечаниями по поводу общей небрежности, а также стилистических недостатков и натуралистических языковых «увлечений» Ф. И. Панферова в романе «Бруски». («Я решительно возражаю, — писал Горький, — против утверждения, что молодежь может чему-то научиться у Панферова, литератора, который плохо знает литературный язык и вообще пишет непродуманно, небрежно...») Непосредственным поводом к появлению этого письма М. Горького была статья А. С. Серафимовича «О писателях «облизанных» и «необлизанных», напечатанная в «Литературной газете» 6 февраля 1934 года.

«Открытое письмо» М. Горького положило начало дискуссии о языке (1934), одной из значительных дискуссий в истории советской литературы.

### ВОСПИТАТЕЛЬ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Статья впервые напечатана в газете «Правда» 18 июня 1937 года. Написана к первой годовщине со дня смерти А. М. Горького.

Включена в сборник «За тридцать лет».

### НЕДОСТАТКИ РАБОТЫ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ

Статья впервые напечатана в «Литературной газете» 27 января 1938 года.

Включена в сборник «За тридцать лет», с небольшими сокращениями и авторской правкой.

Статье А. Фадеева предшествовало выступление писателя А. Макаренко «Больше коллективности» — о недостатках в работе писательской организации (журнал «Октябрь», 1937, № 5), а также письмо в редакцию газеты «Правда» группы писателей (А. Толстой, А. Фадеев, А. Корнейчук, В. Катаев, А. Караваева) «О недостатках в работе Союза писателей», опубликованное 26 января 1938 года. Письмо это положило начало широкому обсуждению работы Союза писателей в писательских организациях, на страницах «Литературной газеты» и журнала «Литературный критик».

Обсуждение завершилось на заседании президиума Правления Союза писателей СССР совместно с активом московских писателей (25—26 февраля 1938 г.), посвященном перестройке работы Союза писателей.

Ответственным секретарем Правления Союза писателей СССР был избран А. Фадеев (вместо освобожденного от этой должности В. Ставского).

### ДЕТСКИЕ СТИХИ СЕРГЕЯ МИХАЛКОВА

Рецензия на изданные в 1936—1937 годах сборники стихов С. В. Михалкова («Огород», «Стихи», «Товарищи», «Кораблики»). Впервые напечатана в газете «Правда» 6 февраля 1938 года под названием «Стихи Михалкова».

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «Детские стихи Сергея Михалкова».

### СОВЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Доклад на заседании Общества культурной и экономической связи с СССР в Праге в июне 1938 года.

Впервые напечатан в сборнике статей и речей А. Фадеева «Литература и жизнь» (1939). Включен в сборник «За тридцать лет».

В июне 1938 года по приглашению Общества А. Фадеев выехал в Чехословакию. Здесь он выступил с докладом; встречался с рабочими-антифашистами, с писателями Иозефом Чапеком, Иозефом Копта, Марией Майеровой и другими; присутствовал на антифашистском конгрессе пенклубов, на празднике «День культуры» в г. Либерце, на торжестве зажжения костров в честь великого просветителя славян Яна Гуса, сожженного инквизицией в 1415 году. По возвращении из этой поездки А. Фадеев выступил с докладом о Чехословакии, опубликовал статью «Писатели Чехословакии в борьбе за мир и независимость республики» («Литературная газета» от 30 июля 1938 г.) и очерки «По Чехословакии» (газета «Правда», от 9, 10, 11 августа 1938 г. и отдельное издание Госполитиздата в сентябре 1938 г.).

### ПАМЯТИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Статья впервые напечатана в «Литературной газете» 15 августа 1938 года.

Написана в связи со смертью К. С. Станиславского (7 августа 1938 г.).

Включена в сборник «За тридцать лет».

### НОВОЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО
*(к двадцатилетию ВЛКСМ)*

В основу статьи положен доклад А. Фадеева на собрании актива комсомольской организации Москвы, посвященном творческому смотру молодежной литературы, 8 января 1932 года. Обработанная автором стенограмма этого доклада была впервые напечатана в журнале «Молодая гвардия» (1932, книга 3-я и 4-я) под названием «Молодежь в буржуазной и пролетарской литературе».

В 1938 году А. Фадеев значительно переработал эту статью и опубликовал ее (в новой редакции) в журнале «Юный коммунист», 1938, № 10, под названием «Новое человечество» (к двадцатилетию ВЛКСМ).

Под этим названием статья была включена в сборник статей и речей А. Фадеева «Литература и жизнь» (1939). Напечатана в сборнике «За тридцать лет», с небольшой авторской правкой.

## «ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК»

Речь на творческом вечере В. М. Инбер в московском клубе писателей 1 ноября 1938 года.

Впервые напечатана в «Литературной газете» 5 декабря 1938 года под названием «О поэме В. М. Инбер».

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «Путевой дневник».

## «ИСПАНСКИЙ ДНЕВНИК»

Рецензия на книгу М. Кольцова, написанная совместно с А. Н. Толстым. Впервые напечатана в газете «Правда» 4 ноября 1938 года.

В июле 1937 года А. Фадеев выезжал в Испанию в составе советской делегации на Второй Международный антифашистский конгресс писателей (А. Толстой, М. Кольцов, В. Ставский, Вс. Вишневский, А. Барто и другие). Заседания конгресса проходили в Валенсии, Мадриде и Париже с 4 по 17 июля 1937 года.

«Второй антифашистский конгресс писателей не похож на обычные съезды этого рода... Героический Мадрид под обстрелом. Писатели, книги которых читает весь мир, заседают вместе с бойцами, не успевшими отряхнуть пыль окопов со своих одежд. ...Весь конгресс на фронтах» (Из записной книжки А. Фадеева за июль 1937 г.).

О своем пребывании в Испании А. Фадеев написал несколько статей и заметок, опубликованных в периодической печати: «Международный конгресс писателей» (газета «Вечерняя Москва», 7 июля 1937 г.); «На Втором Международном конгрессе писателей» (газета «Вечерняя Москва», 8 июля 1937 г.); «Заседание конгресса в Мадриде» (газета «Комсомольская правда», 8 июля 1937 г.); «Делегаты конгресса в окопах Центрального фронта» (газета «Комсомольская правда», 9 июля 1937 г.).

Статья «Испанский дневник» напечатана как предисловие к книге: М. Кольцов, Испанский дневник («Советский писатель», М. 1957) и включена в сборник А. Фадеева «За тридцать лет».

## ЕЩЕ О СТИХАХ МИХАЛКОВА

Статья впервые напечатана в журнале «Детская литература», 1938, № 20, под названием «Несколько слов о Михалкове».

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «Еще о стихах Михалкова».

## КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ТРУДЯЩИХСЯ И СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Статья впервые напечатана в газете «Правда» 16 апреля 1939 года.

Написана по материалам доклада А. Фадеева об итогах XVIII съезда ВКП(б) на собрании московских писателей в первой половине 1939 года.

Включалась в сборник статей и речей А. Фадеева «Литература и жизнь» (1939). Напечатана в сборнике «За тридцать лет» с небольшой авторской правкой.

## О ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМЕ

Вступительное слово на торжественном заседании, посвященном 80-летию со дня рождения Шолом-Алейхема, в Колонном зале Дома Союзов (Москва) 19 апреля 1939 года.

Впервые напечатано в «Литературной газете» 26 апреля 1939 года («Вечер памяти Шолом-Алейхема»).

Включено в сборник «За тридцать лет» под названием «О Шолом-Алейхеме».

## ПИСАТЕЛЬ И КРИТИК

Из речи на заседании президиума Правления Союза писателей СССР в мае 1939 года.

Впервые напечатано в «Литературной газете» 6 мая 1939 года.

Включалось в сборник статей и речей А. Фадеева: «Литература и жизнь» (1939).

При подготовке сборника «За тридцать лет» автор внес некоторые исправления в первоначальный текст речи. В частности, им были сделаны две существенные вставки: *первая* — начиная со слов: «В этой связи я хочу поговорить о недостатках журнала «Литературный критик» и кончая: «Как видно, вы чрезмерно удовлетворены друг другом и не обращаете внимания на воспитание молодых, свежих сил, на воспитание новых кадров критики» (стр. 293); *вторая* — начиная со слов: «Приведу несколько примеров» (стр. 295) (о творчестве В. Э. Мейерхольда) и кончая: «Пора, давно пора написать работу, анализирующую его творчество в целом» (стр. 296).

Стр. 295. *...неправильной статьи тов. Керженцева...* — Имеется в виду статья П. М. Керженцева «Чужой театр», опубликованная в газете «Правда» 17 декабря 1937 года.

Вскоре после этого (8 января 1938 г.) в газете «Правда» был опубликован приказ Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР о ликвидации театра Вс. Мейерхольда.

### О Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОМ

Вступительная речь на торжественном заседании, посвященном 50-летию со дня смерти Н. Г. Чернышевского, в Колонном зале Дома Союзов (Москва) 28 октября 1939 года.

Впервые напечатана (в изложении) в «Литературной газете» 30 октября 1939 года в общем отчете о заседании.

В переработанном виде включена автором в сборник «За тридцать лет».

Стр. 300. *«Правда» в передовой...* — Речь идет о передовой статье в газете «Правда» 28 октября 1939 года под названием «Великий сын русского народа».

### ПИСАТЕЛЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Речь на открытии курсов-конференции писателей РСФСР 10 ноября 1939 года.

Впервые напечатана в «Литературной газете» 15 ноября 1939 года.

Включалась в сборник статей и речей А. Фадеева «Литература и жизнь» (1939). Напечатана в сборнике «За тридцать лет» с небольшой авторской правкой.

### В. Я. БРЮСОВ

Речь на вечере, посвященном памяти В. Я. Брюсова, в Московском клубе писателей 31 января 1940 года.

Впервые напечатана в сборнике «За тридцать лет» по исправленной стенограмме, авторизованной А. Фадеевым (март 1956 г.).

### О КИНОДРАМАТУРГИИ

Статья впервые напечатана в газете «Правда» 16 февраля 1940 года под названием «Кинодраматургия».

Написана совместно с кинорежиссером и сценаристом — народным артистом СССР М. И. Роммом.

Перепечатана — после смерти автора — в журнале «Искусство кино», 1956, № 12, с небольшим сокращением (произведенным

автором еще в марте 1956 г.), под названием «О кинодраматургии».

Включена в сборник «За тридцать лет» в последней редакции.

## МАЯКОВСКИЙ

Доклад на торжественно-траурном заседании Правления Союза писателей СССР совместно с партийными, советскими и общественными организациями города Москвы, посвященном 10-летию со дня смерти В. В. Маяковского, в Большом театре Союза СССР 14 апреля 1940 года.

Напечатан (в изложении) в газете «Правда» 15 апреля 1940 года в информационной статье «Памяти Владимира Маяковского» и (полностью) в «Литературной газете» 26 апреля 1940 года под названием «Маяковский — лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи». Издан отдельной брошюрой: А. Фадеев, Маяковский, Гослитиздат, М. 1940. Включен в сборник «За тридцать лет».

Стр. 321. *«Бейте в площади бунтов топот»* — первая строка стихотворения В. Маяковского «Наш марш».

## О МАЯКОВСКОМ И ТЕЧЕНИЯХ В ПОЭЗИИ

Речь на дискуссии о книгах, посвященных жизни и творчеству В. В. Маяковского и вышедших к 10-летию со дня его смерти.

Дискуссия была организована президиумом Правления Союза писателей СССР в Московском клубе писателей и проходила с 29 октября по 12 ноября 1940 года.

В числе обсуждаемых книг были: поэма Н. Асеева «Маяковский начинается», «Наш современник» В. Перцова, «О Маяковском» В. Шкловского, «Маяковский и его спутники» С. Спасского, «Владимир Маяковский» С. Трегуба, «Рассказы о Маяковском» В. Катаняна, «Маяковский сам» Л. Кассиля и другие. Доклад сделал Л. Тимофеев.

В обсуждении приняли участие А. Фадеев (он выступал дважды), В. Шкловский, В. Перцов, Н. Асеев, И. Нусинов, В. Лебедев-Кумач, А. Коваленков, А. Крученых и другие.

Материалы дискуссии освещались в «Литературной газете» 12—22 ноября 1940 года.

Первую речь А. Фадеев произнес 10 ноября 1940 года (впервые напечатана в «Литературной газете» 24 ноября 1940 года

в отчете под общим названием «На обсуждении книг о В. В. Маяковском»).

При подготовке сборника «За тридцать лет» автор произвел некоторые сокращения и исправления первоначального текста, одновременно развив отдельные положения этой речи.

Так, например, говоря о том периоде творчества В. Маяковского, когда поэт был связан с футуризмом, А. Фадеев делает вставку в текст речи — со слов: «Футуризм не прошел бесследно для самого раннего Маяковского...» — до слов: «...но нельзя производить его творчество от Хлебникова» (стр. 332).

Публикуемая речь А. Фадеева напечатана в сборнике «За тридцать лет», в последней авторской редакции, под названием «О Маяковском и течениях в поэзии».

Второе выступление А. Фадеева на дискуссии состоялось 12 ноября 1940 года и впервые было напечатано в «Литературной газете» 15 декабря 1940 года.

В значительной мере материал этого выступления был использован А. Фадеевым при обработке своего первого выступления на дискуссии — для сборника «За тридцать лет».

Представляет интерес та часть второго выступления А. Фадеева, где он говорит о задачах воспитания поэтической молодежи в духе глубочайшего уважения к нашей социалистической действительности, в традициях «благородного, высокопоэтического отношения к художественной форме стиха».

У нас в литературе, среди поэтов старшего поколения,— говорил А. Фадеев,— до сих пор еще существуют, к сожалению, также «воспитатели», которые «не умеют, не могут, а иногда и не хотят довести до сознания молодого поэта и вообще любого поэта, что если он в наших условиях не будет писать о нашей жизни, о нашей борьбе, о наших людях, об их отношениях и чувствах, если он уйдет от этого, то ему не поможет никакая форма. Он, как поэт, может погибнуть. Жизнь его отодвинет...

У любого талантливого человека, который любит слово и работает над ним, создается любовь к форме, пристрастие к форме. Это очень хорошая черта, но она может вылиться в единственное стремление найти удачный эпитет, удачный прием и возрадоваться этому.

Однако этого мало. Это должно быть подчинено задаче выражения чего-то большого, глубоко социального...

Но любовь к форме, борьба за высокую поэтическую форму должна быть присуща нам также обязательно, ибо без этого не может быть никакой истинной поэзии».

## «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»

Статья впервые напечатана в журнале «Советский киноэкран», 1940, № 23 под названием «Сила фильма».

Написана в 1940 году в связи с 15-летием создания выдающегося советского кинофильма «Броненосец «Потемкин» (авторы сценария: Н. Агаджанова-Шутко и С. Эйзенштейн, режиссер С. Эйзенштейн).

В журнале «Искусство кино», 1956, № 12, перепечатана под названием «Броненосец «Потемкин», в последней редакции автора (1956). Включена в сборник «За тридцать лет».

## ДВЕ ПОВЕСТИ Ю. КРЫМОВА

Речь на творческой конференции московских писателей, посвященной обсуждению произведений молодых писателей.

Конференция проходила с 15 марта по 23 апреля 1941 года. Всего было проведено пятнадцать заседаний, прошедших под председательством А. Фадеева, П. Павленко, Ф. Гладкова, В. Вишневского, Н. Погодина, К. Федина и других.

Обсуждались произведения писателей Н. Емельяновой, Ю. Крымова, В. Ковалевского, С. Бородина, В. Авдеева, М. Эгарта и других.

Впервые речь была напечатана в «Литературной газете» 30 марта 1941 года в общем отчете о конференции.

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «Две повести Ю. Крымова».

## КОСТА ХЕТАГУРОВ

Впервые напечатано в виде предисловия к сборнику статей о великом осетинском поэте Коста Хетагурове («Коста Хетагуров», Гослитиздат, М. 1941).

Включено в сборник «За тридцать лет», с небольшим сокращением.

## ЛАТЫШСКИМ ПИСАТЕЛЯМ — ПРИВЕТ!

Речь на Первом съезде писателей Латвийской ССР 14 июня 1941 года.

Впервые напечатана в газете «Пролетарская правда» (Рига) 15 июня 1941 года под названием «Речь А. А. Фадеева на съезде писателей Советской Латвии» (сокращенная стенограмма),

Полностью текст речи опубликован в книге: «Первый съезд Союза советских писателей Латвии» (Рига, 1941, стр. 54—58).

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «Латышским писателям — привет!».

### ЕДИНЕНИЕ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ В БОРЬБЕ ПРОТИВ ГИТЛЕРИЗМА

Впервые статья напечатана в журнале «Большевик», 1941, № 15.

Включена в сборник «За тридцать лет» в сокращенном виде.

### ВЕЛИКИЙ ПИСАТЕЛЬ-ПАТРИОТ МАКСИМ ГОРЬКИЙ

Вступительное слово на вечере, посвященном 6-й годовщине со дня смерти А. М. Горького, в Большом зале Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, 18 июня 1942 года.

Впервые напечатано в газетах «Сталинский сокол» и «Советский воин» 18 июня 1943 года.

Включено в сборник «За тридцать лет».

### ЗАДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ В НАШИ ДНИ

Доклад на заседании президиума Правления Союза писателей СССР в августе 1942 года.

Впервые напечатан в сборнике «За тридцать лет».

### ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Статья впервые напечатана в журнале «Пропагандист», 1942, № 17.

При подготовке сборника «За тридцать лет» Фадеев отредактировал статью и сделал вставку из другой своей (неопубликованной) статьи — «Советские писатели в Отечественной войне». Вставка начинается со слов: «До конца разделить с народом его лишения и победы...» (стр. 375) и кончается словами: «...и в огне войны рождается большое искусство» (стр. 376).

Стр. 375. *...положить в жертву мести...* — В стихотворении К. Н. Батюшкова «К Дашкову» эта строка читается так: «Не понесу я в жертву мести...»

### САМОЕ ГЛАВНОЕ

Речь на собрании московских писателей 31 марта 1943 года.
Впервые напечатана в сборнике «За тридцать лет».

### «ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ»

Впервые напечатана в сборнике «За тридцать лет».

В основу статьи положена обработанная автором в марте 1956 года стенограмма его речи на заседании президиума Правления Союза советских писателей, посвященном обсуждению романа А. Н. Толстого «Хождение по мукам», 17 мая 1943 года.

### К 528-Й ГОДОВЩИНЕ СОЖЖЕНИЯ ЯНА ГУСА

Речь, произнесенная Фадеевым для Чехословакии по радио из Москвы от имени Всеславянского комитета 5 июля 1943 года.
Впервые напечатана в сборнике «За тридцать лет».

### ЯН КОЛЛАР

Речь на торжественном заседании Всеславянского комитета, посвященном 150-летию со дня рождения Яна Коллара, в июле 1943 года.

Напечатана в газете «Литература и искусство» 31 июля 1943 года под названием «Певец чешского народа» и в журнале «Славяне», 1943, № 8, под названием «Он любил Россию и был любим ею».

«Как я и предполагал,— писал А. Фадеев редактору-составителю сборника «За тридцать лет»,— мой карандашный текст «Ян Коллар» включает больше материала, чем напечатанный в газете вариант... Надо... сверить и внести все выброшенные места».

Напечатана в сборнике «За тридцать лет» по оригиналу речи («карандашный текст»), выправленному автором в апреле 1956 года, под названием «Ян Коллар».

### О СОВЕТСКОМ ПАТРИОТИЗМЕ И НАЦИОНАЛЬНОЙ ГОРДОСТИ НАРОДОВ СССР

Впервые напечатана в журнале «Под знаменем марксизма», 1943, № 11.

В основу статьи положены: доклад А. Фадеева на совещании редакторов фронтовых и армейских газет, созванном Политиче-

ским управлением Советской Армии (1943), его выступление на аналогичную тему по радио для бойцов Советской Армии и статьи: «О советском патриотизме» — в журнале «Знамя», 1943, № 9—10, и «О советском патриотизме и национальной гордости» — в журнале «Краснофлотец», 1943, № 17—18.

Включена автором в сборник «За тридцать лет» в сокращенном виде.

### ГОРДОСТЬ УЗБЕКСКОГО НАРОДА

Статья написана в 1945 году.

Напечатана после смерти автора в журнале «Дружба народов», 1957, № 1.

Включена в сборник «За тридцать лет».

### КОНСТАНТИН АНДРЕЕВИЧ ТРЕНЕВ

Статья впервые напечатана в «Литературной газете» 22 мая 1945 года под названием «Друг».

Написана в связи со смертью известного советского писателя К. А. Тренева (19 мая 1945 г.).

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «Константин Андреевич Тренев».

### РАБОТА НАД РОМАНОМ «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Речь на встрече с читателями — студентами московских вузов — в конце 1945 года.

Впервые напечатана в журнале «Советское студенчество», 1946, № 1, под названием «Моя работа над романом «Молодая гвардия».

Включена в сборник «За тридцать лет» под названием «Работа над романом «Молодая гвардия».

### В ИЗУЧЕНИИ ЖИЗНИ — ЗАЛОГ УСПЕХА

Из речи на собрании актива работников театров, драматургов и театральных критиков Москвы 30 сентября 1946 года.

Впервые напечатано в журнале «Театр», 1946, № 9.

В авторизованные сборники не включалось.

В посмертном собрании сочинений текст напечатан по журналу «Театр».

### ИЗ ОТВЕТОВ НА ВОПРОСЫ ЧЕХОСЛОВАЦКОГО АГЕНТСТВА

Ответы написаны в октябре 1946 года и были переданы по чехословацкому радио.

Впервые на русском языке напечатаны в сборнике «За тридцать лет», с сокращениями.

### О ТРАДИЦИЯХ СЛАВЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Доклад на собрании Чехословацкого общества культурной связи с СССР в Праге 5 ноября 1946 года.

Впервые напечатан (в сокращенном виде) в «Литературной газете» 16 ноября 1946 года в информационной статье «Собрание писателей и интеллигенции Праги». Газета сообщала: «Собрание открыл кратким вступительным словом профессор Зденек Неедлы. С докладом «О путях развития советской литературы» выступил тепло встреченный аудиторией А. Фадеев. Доклад тов. Фадеева неоднократно прерывался бурными овациями... После доклада А. Фадеев ответил на заданные ему вопросы».

Напечатан полностью в журнале «Новый мир», 1946, № 12, под названием «О традициях славянской литературы».

Включен в сборник «За тридцать лет» с авторской правкой.

Стр. 433. ...*неподалеку от турчанского Святого Мартина...* — Турчански-Свети-Мартин — город в Чехословакии. До первой мировой войны — центр словацкой культурной и политической жизни.

Стр. 437. ...*«Свободны Зитржек»* (Свободное завтра) — журнал реакционной группы интеллигенции, издававшийся национал-социалистической партией Чехословакии до февраля 1948 года.

### СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ВЕЛИКИЕ ТРАДИЦИИ КЛАССИКОВ

Впервые напечатано в газете «Культура и жизнь» 20 декабря 1946 года под названием «Советская литература».

Включено с небольшими сокращениями в сборник «За тридцать лет» под названием «Советская литература и великие традиции классиков».

### ВСТРЕЧА С ЧИТАТЕЛЯМИ

Речь на встрече с читателями — комсомольцами Куйбышевского района города Москвы 10 января 1947 года.

Впервые напечатана в 1957 году в сборнике «За тридцать лет» по стенограмме речи, выправленной автором в апреле 1956 года.

### ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Впервые напечатаны (на русском языке) в сборнике «За тридцать лет».

26 марта 1947 года Литературная секция Английского общества культурной связи с СССР организовала встречу английских писателей и журналистов с приехавшими в Лондон советскими писателями К. Симоновым, Самедом Вургуном, Айбеком и А. Фадеевым. На этой встрече с вступительным словом о советской литературе выступил К. Симонов. Самед Вургун и Айбек в своих выступлениях дали характеристику классической и советской азербайджанской и узбекской литератур. После этого английскими писателями были заданы вопросы, на которые отвечал А. Фадеев.

### ТОРЖЕСТВО РАЗУМА И СПРАВЕДЛИВОСТИ

Речь А. Фадеева на юбилейном пленуме Правления Союза писателей СССР совместно с Правлением Союза писателей Азербайджанской ССР, посвященном 800-летию со дня рождения Низами, в Баку 22 сентября 1947 года.

Напечатана в газете «Бакинский рабочий» 23 сентября 1947 года и в «Литературной газете» 27 сентября 1947 года. Включена в сборник «За тридцать лет» в последней авторской редакции.

### О ДВУХ СТОРОНАХ ТВОРЧЕСТВА С. Я. МАРШАКА

Речь на творческом вечере С. Я. Маршака, в связи с 60-летием со дня его рождения, в Центральном доме литераторов (Москва) 14 ноября 1947 года.

Впервые напечатана в газете «Литература и жизнь» 5 октября 1960 года.

В авторизованные сборники не включалась.

Печатается по тексту газеты «Литература и жизнь».

### О ПОСТАНОВЛЕНИЯХ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА ПАРТИИ ПО ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Впервые напечатано в сборнике статей «Советский театр и современность» (изд. ВТО, М. 1947) под названием «Наши ближайшие задачи».

В сборник «За тридцать лет» статья вошла в последней авторской редакции под названием «О постановлениях Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства».

Говоря о главной задаче советской литературы — дать полноценное изображение советского человека «во весь его рост, в его развитии»,— А. Фадеев в этой последней редакции статьи уточняет и развивает вопросы, связанные с давно волновавшей его проблемой — о месте и значении романтики и в русской классической литературе, и в литературе социалистического реализма, критикует некоторые свои ранние высказывания по этому поводу и пишет специальное «Примечание автора» (стр. 477—478).

### ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Впервые напечатано в сборнике статей «Советская литература», Учпедгиз, М. 1947.

Подготавливая к изданию сборник «За тридцать лет», Фадеев значительно переработал статью. В новой редакции (1956) Фадеев уточняет и развивает свои мысли о месте романтики в социалистическом реализме, считая, что прежде этот вопрос был сформулирован им неверно, и пишет по этому поводу специальное «Примечание автора» (стр. 488—489).

### ЗАДАЧИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ И КРИТИКИ

Статья напечатана в журнале «Большевик», 1947, № 13, под названием «О литературной критике» и (в несколько измененном виде) в журнале «Октябрь», 1947, № 7, под названием «Задачи литературной критики». В новой редакции напечатана в книге «Проблемы социалистического реализма» («Советский писатель», М. 1948) и в сборнике «Советская литература» (Гослитиздат, М. 1948) под названием «Задачи литературной теории и критики».

В основу статьи положен доклад А. Фадеева «О состоянии и задачах советской критики» на сессии Института мировой литературы имени А. М. Горького 20 февраля 1947 года, послуживший поводом к дискуссии по основным проблемам социалистического реализма. Главные положения этого доклада были использованы также в докладе А. Фадеева на XI пленуме Правления Союза писателей СССР (26 июня — 3 июля 1947 г.), опубликованном в «Литературной газете» 29 июня 1947 года и в газете «Культура и жизнь» 30 июня 1947 года под названием «Советская литература после постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». В сокращенном виде доклад

был опубликован также в газете «Правда» 30 июня и 1 июля 1947 года под названием «Советская литература на подъеме».

В 1956 году статья была значительно переработана А. Фадеевым и в этой последней редакции включена в сборник «За тридцать лет» с пометкой автора, что статья «печатается в переработанном и дополненном виде».

Помимо исправлений и специально написанных «Примечаний автора» (стр. 504 и 512), А. Фадеев включил в эту статью более десяти страниц нового текста.

Наиболее значительные вставки в старый текст:

На стр. 507, начиная со слов: «Отметим прежде всего, что это течение, называвшее себя течением «романтизма...» и кончая: «Вернемся, однако, к течению «романтизма» в начале прошлого века» (стр. 510).

На стр. 512, начиная со слов: «Это, однако, вовсе не означает, что линия прекрасного французского реализма...» и кончая: «Об этом я еще скажу ниже».

На стр. 515, начиная со слов: «Я уже сказал, однако, что французский реализм...» и кончая: «этого рода романтика выступает, можно сказать, как характерная черта русского критического реализма» (стр. 516).

На стр. 518, начиная со слов: «Я хочу еще раз подчеркнуть, что под романтикой в реализме...» и кончая: «...с исключительной жизненностью и живостью изображения новых характеров» (стр. 520).

На стр. 522, начиная со слов: «Мне хочется взглянуть на формы русского критического реализма...» и кончая: «...нисколько не противоречит положению Энгельса» (стр. 523).

# СОДЕРЖАНИЕ

**СТАТЬИ И РЕЧИ**

*Александр Александрович*

ФАДЕЕВ

Собрание сочинений, т. 5

Редактор *К. Нещименко*
Художественный редактор *С. Данилов*
Технический редактор *Ф. Артемьева*
Корректоры: *Р. Пунга* и *А. Юрьева*

Сдано в набор 9/XI 1970 г. Подписано к печати 10/III 1971 г. А05724 Бумага типогр. № 1, 84×108¹/₃₂. 18,5 печ. л. 31,08 усл. печ. л. 30,58 уч.-изд. л. Тираж 100 000. Заказ № 852.
Цена 1 р. 25 к.

Издательство «Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Измайловский проспект, 29.

1р. 25к.